

Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Sociología



Tesis para postular al título de Socióloga

Trabajo y Jazz

Un acercamiento estadístico y cualitativo a las formas de trabajo y de *representarse* desde el trabajo en los músicos de jazz del circuito santiaguino

Bernardita Ihnen

Profesora guía: Marisol Facuse

Viernes 19 de Octubre, 2012

*“Oh I get by with a little help from my friends
Mmm I’m gonna try with a little help from my friends
Oh I get high with a little help from my friends
Yes I get by with a little help from my friends
With a little help from my friends”.*

A mis amigas y amigos, que hicieron esto posible

(Y a todos los poetas urbanos que me enseñaron como no hacer un epígrafe)

Índice

I.	Introducción	5
II.	Planteamiento del Problema	7
III.	Objetivos	10
IV.	Hipótesis	11
V.	Relevancias	12
VI.	Marco teórico	13
	I. Historia y antecedentes del jazz en Chile	13
	II. La música y el jazz como objeto de estudio: Mediación, campo y mundo del arte (o <i>Música, poder y trabajo integrado</i>)	18
	III. El Mercado Laboral, sus tendencias generales y su desarrollo en el ámbito de las artes	30
	IV. Recursos, Institucionalidad y legislación en torno al trabajo musical en Chile.	44
	V. Profesión, formación de Identidades y Representaciones Sociales	49
VI.	Cuadro Resumen	61
VII.	Metodología	62
IX.	Principales Resultados	66
	I. Caracterización sociodemográfica y descripción de Trayectorias	67
	II. Condiciones laborales, estrategias, y una descripción del circuito.	99
	III. Relación con el Marco institucional y Legal	143
	IV. Relaciones establecida entre músicos	172
	V. Sistema de representaciones y aspectos identitarios en la práctica del jazz	193
X.	Conclusiones	222
	I. Sobre la Trayectoria y formación de los y las jazzistas del circuito Santiaguino	222
	II. Sobre la situación laboral de los y las jazzistas	228
	III. Sobre la relación de los músicos(as) de jazz con el marco institucional	238
	IV. Sobre las relaciones entre músicos(as)	245

V. Sistema de Representaciones en la práctica del jazz.....	251
VI. Género y Jazz	258
XI. Contrastación de la hipótesis general del estudio	261
XII. Reflexión en torno al trabajo realizado y las posibles líneas investigativas futuras ...	262
XIII. Bibliografía	266
XIV. Anexos.....	270
Anexo 1: Pauta de Entrevista.....	271
Anexo 2: Encuesta.....	272

I. Introducción

El arte como objeto de estudio por años fue –y quizás, para perspectivas más ortodoxas sigue siendo- un elemento ajeno e inasible para el campo sociológico. Mientras por un lado, algunos artistas y estudiosos de la estética declaraban con molestia la intromisión de la sociología en el arte, otros tantos sociólogos llegaron a considerarlo un elemento de menor importancia en relación con los aspectos económicos y políticos de la vida social. Esto, en el marco de una sociedad aún no desarrollada, que debía poner entre paréntesis los procesos artísticos y culturales, hasta que al menos se hubiesen disipado parte de los problemas más urgentes en las sociedades latinoamericanas.

Pero ambas posturas parecen olvidar que los fenómenos artísticos, así como sus creadores, son y serán parte de un contexto cultural, político y económico en particular. Las consideraciones de lo que se entiende por arte no es un dogma inamovible para el fin de los tiempos, más bien constituye un debate en permanente tensión. En el que participan, se apoyan y combaten artistas, corrientes, críticos, el público, y los medios.

Del mismo modo el arte, para que exista, requiere de un soporte material y de una suma de esfuerzos colectivos (ya sean conscientes e inconscientes) que tengan cierta perdurabilidad en el tiempo. Vale decir, existen –como diría Howard Becker- *mundos del arte* asociados al objeto-arte. Los que *“consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez otros, definen como arte”* (Becker, 2008:54).

Las prácticas artísticas y culturales se revisten así de aspectos ya no puramente subjetivos y creativos. Para que la organización entre las personas partícipes de los distintos mundos del arte tenga un buen resultado, se requiere de un determinado nivel de tecnologías; de marcos legales que facilitan y promuevan su existencia; de contratos que medien entre las distintas partes; de públicos capaces de interesarse y sustentar la existencia de la obra. Tales evidencias hacen innegable la existencia de una relación permanente e inquebrantable entre el fenómeno arte y la vida social.

Esto sucederá en todo tipo de expresión artística, tanto en las artes plásticas, la danza, la música o el jazz. Porque ninguna de estas formas de expresión artística está libre del mundo material. Un músico de jazz no sólo necesita de inspiración. Requiere de un buen instrumento, de redes con las que poder formar proyectos de trabajo, de compañías que estén dispuestas a editar sus trabajos, y de apoyo institucional para financiar sus proyectos y la correspondiente difusión de la obra una vez acabada.

Entendiendo que la actividad artística también participa dentro del mercado laboral, cabe considerar que existen ciertos aspectos que hacen del artista un trabajador como cualquier otro: para obtener un ingreso debe recurrir generalmente a un empleo. Pero, dada la particularidad de su trabajo, este cuenta con diferencias innegables respecto del trabajador común en nuestro imaginario colectivo. Un trabajador artístico en escasas ocasiones tiene una

jornada laboral rígida, basa por lo general su labor en la creatividad y no necesariamente en el cumplimiento de un horario de trabajo fijo.

Las diferentes características que adquiere el trabajo incitan a una normativa especializada, capaz de dar un marco referencial a aquellas formas laborales que de otro modo no calzarían con las leyes de ese ámbito. El problema consiste en aunar esfuerzos para legislar en torno a un área tan heterogénea en sí y cuyos casos distan mucho unos de otros.

No es lo mismo ser un poeta dedicado a las letras que un músico especializado en el estilo del jazz. Mientras el escritor tiende a trabajar en solitario bajo regímenes de tiempo inestable y particular, los músicos de jazz trabajan en conjunto y ofrecen recitales como estrategia para darse a conocer y recibir ingresos. Así, la posibilidad de abarcar ambas realidades con la correspondiente necesidad de protección que reportan los artistas y trabajadores culturales no resulta tarea fácil.

La tentativa legal de regulación sin embargo existen, pero cabe preguntarse si ella es suficiente para los artistas (tomando como objeto a los músicos de jazz del circuito santiaguino), cómo es que realmente se desenvuelven en el mercado, y a qué estrategias recurren para la satisfacción de sus necesidades biológicas y sociales.

II. Planteamiento del Problema

El arte y las producciones culturales cada vez más se convierten en formas para crear empleos, donde los países la consideran como un elemento útil para el logro continuo del desarrollo económico. Esta incorporación dentro de consideraciones políticas y económicas refiere a sus efectos positivos de creación de riqueza en base a la desmaterialización de muchas fuente de crecimiento económico, a su utilización como mecanismo para ayudar a la generación de una identidad nacional y a que el arte puede ser utilizado en políticas públicas y programas abocados a la integración o reinserción de ciertos grupos social (Yúdice, 2002).

Independiente de ello, existe un correlato innegable entre el fenómeno arte y el mundo económico y social. Pues para que la manifestación artística adquiera existencia y forma, se requiere (además del autor, autores y su obra) de un espacio físico o virtual concreto, de un nivel de tecnología dado, de la conjugación de esfuerzos de distinto tipo, y de trabajos que en principio no necesariamente son artísticos propiamente tales (ni necesitan de la creatividad para su funcionamiento), pero que sin ellos el proceso de producción y transmisión de la obra, se vería truncado por un sin fin de obstáculos.

Lucía Hernández (2009), Magister en gestión cultural, señala que según estudios del CNCA (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes) la participación de la industria cultural en el PIB para el año 2003 alcanzaba un 1.3%¹. Y que las industrias culturales en Chile tendrían un impacto mayor en la economía nacional que sectores como agricultura, pesca o textil para el año 2005. Sin embargo, el porcentaje destinado a la cultura en términos generales no supera el 1%.

Para la distribución y optimización de los fondos que finalmente se destinan a la cultura y las artes, se han creado diversas instituciones. Siendo quizás la más relevante, el CNCA, consejo que nace a partir de la aprobación de la ley 19.891, publicada el 23 de agosto del año 2003.

Dicha institución cuenta con la presencia de un consejo regional y de fondos de fomento para las diversas sub-áreas de las artes y la cultura (entre ellos, el fondo de fomento musical). Como tales fondos parecen ser insuficientes para el desarrollo equitativo de la cultura y las artes en Chile, es que se ha aplicado e importado el modelo de la RSE o responsabilidad social empresarial. A grandes rasgos este modelo se basa en la exención o baja tributaria a aquellas empresas que destinen cierto porcentaje (normativizado) de sus ganancias al apoyo de iniciativas medioambientales, educacionales, artísticas o culturales.

La globalización también afecta la configuración del mundo laboral de los trabajadores culturales y artistas locales. Pues con la introducción de nuevas tecnologías y estilos en el escenario nacional los artistas se ven influenciados por nuevas técnicas de producción, y el público a su vez cambia la configuración de sus gustos culturales.

¹ Cifra que se mantiene para el año 2005 en la presentación de la cuenta satélite de cultura de Chile, llevada a cabo en la presentación regional de cuentas satélites de cultura en Uruguay el año 2010. Para más información visitar: <http://www.ccee.edu.uy/investigacion/cultura/cuentasatelite/PRESENTACION%20CUENTA%20SATELITE.pdf>

El caso del área musical es bastante ilustrativo. Figuras de reconocimiento internacional se erigen como ídolos de enormes masas en posible desmedro de las figuras locales, provocando una tensión de identidades. Sin embargo, también existe una importación de figuras y estilos menos populares, pero que aún así son tomados como objeto de identidad y perfeccionamiento por grupos locales que los apropian y mezclan con componentes nacionales.

Uno de estos tantos estilos introducidos es el jazz, que para hoy ya cumple cerca de 70 años en el escenario nacional. Los aspectos característicos de esta corriente suelen ser la polirritmia, el ritmo sincopado y quizás principalmente, el otorgar un espacio para un gran nivel de improvisación. Todo ello es parte de su herencia desde las raíces afroamericanas, que marcan una historia y la creación de un código particular que fue inicialmente reproducido en forma imitativa en nuestra nación.

Cabe destacar que quienes cultivaron inicialmente el estudio fueron personas de profesiones liberales que dedicaban sus ratos libres al dominio de algún instrumento, mas su existencia no dependía de la música; Eran hombres aficionados de clase media y autodidactas.

Hoy, dada la creación de institutos y universidades que impartan carreras de tipo musical, puede que estemos asistiendo a un momento de consolidación y posible profesionalización del sector. Elemento que no está exento de disputas en torno a lo que se entiende por profesional y el efecto de los estudios formales sobre el arte, lo que constituirá parte de nuestro objeto de estudio.

Aunque el público del jazz gira en torno al 1,1% de nuestro país (según la encuesta de consumo cultural del año 2009), la particularidad de su técnica, los códigos asociados y la identificación de circuitos estables de difusión y trabajo del mismo, lo hacen un estilo particularmente útil e interesante de investigar.

Su público es preferentemente masculino (1,7% de hombres versus 0,6% de mujeres). Sus auditores rodean preferentemente los 30 a 44 años y pertenecen principalmente a niveles socioeconómicos altos o medio alto: el 1.8% de las personas pertenecientes al nivel ABC1 escuchan jazz, el 1.4% del nivel C" y el 1.5% del nivel C3. Mientras en el Nivel D sólo un 0,3% lo escucha y no existen sujetos del nivel E que la consideren su música preferida. El 69% de los encuestados que prefieren el jazz en la encuesta de consumo cultural pertenecen a los niveles socioeconómicos ABC1 y C2, ampliándose a un 96% si se incluye el nivel C3, mientras el nivel D no alcanza a llegar a un 5% de preferencia, y no existen casos de personas en el nivel E que escuchen jazz.

La estabilidad del circuito del jazz está asegurada por la existencia de diversos bares y clubes que se abocan casi exclusivamente a la difusión y presentación de bandas chilenas (y en algunos casos extranjeras itinerantes). Entre estos clubes de Santiago, los cuatro más emblemáticos son El Club de Jazz de Santiago, El Perseguidor, Thelonious Lugar de Jazz y el reciente Club de Jazz Bellavista.

Al existir un soporte para el circuito jazzístico, la posibilidad de configurar una red de músicos que contengan una disposición compartida en torno a la música como vocación y profesión es alta. Llevándonos a argüir sobre un posible sistema de representaciones compartido y de trayectorias similares entre quienes integran dicho circuito.

El estudio de este circuito se justifica en tanto surgen diversas interrogantes en cuánto a cómo opera en ellos (los músicos de jazz) la introducción al mundo laboral, su relación con las instituciones y mercados de la cultura, las redes de trabajo que conforman, las posibles jerarquías que presenten, la identidad que pueda generar un trabajo como aquel, y la herencia de capital cultural que pueda presentar (enseñanza de padres a hijos).

De la siguiente problemática se desprende nuestra pregunta de investigación:

¿Cuáles son los aspectos objetivos e identitarios que caracterizan el trabajo artístico de los músicos de jazz chilenos pertenecientes al circuito Santiaguino?

III. Objetivos

Preguntas de Investigación:

¿Cuáles son los aspectos laborales e identitarios que caracterizan el trabajo artístico de los músicos y músicas de jazz chilenos pertenecientes al circuito Santiaguino?

Objetivos Generales:

Explorar, describir y caracterizar la situación laboral, social y los aspectos identitarios/representacionales del trabajo artístico de los músicos de jazz chilenos pertenecientes al circuito santiaguino.

Objetivos específicos:

Caracterización sociodemográficas y descripción de trayectorias: Describir y caracterizar socio-demográficamente y las trayectorias de los músicos de jazz chilenos pertenecientes al circuito santiaguino. Revelando sus trayectorias y composición de capital.

Situación laboral del/la músico/a: Describir y caracterizar la situación de los músicos de jazz chilenos pertenecientes al circuito santiaguino frente al mercado laboral.

Relación con el marco institucional legal: Describir y caracterizar las evaluaciones y posicionamiento que los músicos de jazz chilenos pertenecientes al circuito santiaguino realizan respecto al medio institucional legal (Estado, legislación, SCD).

Relaciones entre músicos: Describir y caracterizar las relaciones laborales y sociales que establecen entre sí los músicos de jazz chilenos pertenecientes al circuito santiaguino.

Sistema de Representaciones: Describir y caracterizar el sistema de representaciones e identidades que surge a partir de tener la música como fuente de ingresos o profesión.

IV. Hipótesis

Hipótesis general:

El trabajo artístico de los músicos de jazz chilenos pertenecientes al circuito de Santiago se verá enfrentado a diversos factores que lo harán, en lo particular, diferente a otros tipos de arte, y otros tipos de estilo musical. Lo que se traducirá en una falta de contratos laborales, y de vacíos legislativos en torno a su situación laboral. Dichas carencias podrán ser no tan relevantes para los músicos de jazz dada la particularidad de su fuente de trabajo, y los distintos requerimientos a los que se ven sometidos. Todo ello, configurando una identidad propia a partir de tener la música como fuente de ingresos y profesión.

Hipótesis Específicas:

1. Las características sociodemográficas de los músicos de jazz chilenos pertenecientes al circuito santiaguino, tenderán a la homogeneidad. Vale decir, se estima que habrá un perfil predominante del músico de jazz chileno. Siendo este preferentemente hombre, de clase media o media alta, con un nivel de enseñanza media completa.
2. La situación de los músicos de jazz chilenos pertenecientes al circuito santiaguino frente al mercado laboral se caracterizará por una baja de contratos formales entre los músicos y las distintas empresas. Presentando altos grados de informalidad, con un alta presencia del pluriempleo como estrategia de mantención económica.
3. Los músicos de jazz pertenecientes al circuito santiaguino tendrán una posición crítica e informada del medio institucional legal (Estado, Legislación, SCD). Los músicos poseerán un alto conocimiento sobre leyes y fondos existentes, pero disconformidad en torno a su modo de funcionamiento.
4. Los músicos de jazz chilenos pertenecientes al circuito santiaguino conformarán redes de trabajo amplias e inclusivas entre los propios participantes del circuito, únicamente mediados (y en menor medida) por el factor edad; mientras que existirá una diferenciación marcada respecto a los músicos no pertenecientes al circuito.
5. Existirán representaciones identitarias demarcadas a partir de tener la música como fuente de ingresos o profesión. Estas representaciones estarán fuertemente marcadas por las condiciones laborales en las que se desenvuelven los músicos(as) a la vez que por la práctica específica de una actividad artística.

V. Relevancias

Cuando se habla de las relevancias de un estudio, se apunta generalmente a describir aquellos aspectos que hacen del estudio un aporte y justifican el porqué del trabajo a realizar. En caso de no existir criterio alguno de relevancia, el resultado esperado sería un cambio en los planteamientos del problema o en el abandono del trabajo como tal.

En esta oportunidad, podemos destacar varios puntos que hacen pertinente la inversión de tiempo y recursos en una investigación que a simple vista podría resultar demasiado específica y contextual, y que serán divididas en las tres dimensiones de relevancia:

Relevancia Teórica:

Un interés transversal que guía esta investigación es poner en diálogo los cambios económicos y sociales producidos en Chile frente al cambio en el ejercicio del trabajo musical. Apreciando así cómo posibles factores macros afectan en el desarrollo de los mercados específicos del trabajo.

Abrir camino en la teorización respecto a las formas de organización y trabajo artístico. Posibilitando la construcción de nuevas dimensiones a partir de los hallazgos a encontrar.

Relevancia Práctica:

Se basa principalmente en esclarecer las estrategias de inserción y manutención laboral en los trabajadores artísticos musicales chilenos, para estilos musicales que no sean de público masivo o popular.

Así mismo, una vez finalizado el trabajo analítico, se podrán dilucidar las potencialidades, falencias y posibles alteraciones en torno a las leyes que regulan las condiciones de los trabajadores artísticos, así como las prácticas de la SCD.

Relevancia Metodológica:

Al existir poca bibliografía en Chile respecto a la temática del jazz, se contribuye a incrementar el acervo de conocimiento respecto a la presencia de este estilo musical en nuestro país. Esto dada una ausencia de estudios cuantitativos en torno a la dinámica de trabajo entre artistas. Por tanto, la entrega de cifras representativas podrán servir para la inclusión en estudios más generales sobre música o prácticas artísticas y culturales. También se estará aportando a través de la incorporación de una perspectiva sociológica para abordar el fenómeno de producción musical con la creación de un cuestionario específico.

VI. Marco teórico

I. Historia y antecedentes del jazz en Chile

Cuando se alude a la historia del jazz y sus inicios, se suele atribuir el surgimiento de este estilo² a la fusión de una tradición del África occidental, Europa y Norteamérica, que halló su crisol en la comunidad afroamericana asentada en el sur de los Estados Unidos, más específicamente en Nueva Orleans. Incluyendo ciertas interpretaciones eruditas como la de José Hosiasson (1958) -crítico y experto de jazz polaco asentado en nuestro país-, debe esclarecerse que el jazz también integra ritmos y elementos propios de Latinoamérica desde temprana edad.

La razón es simple; antes de ser derivados a Estados Unidos muchos de los esclavos africanos pasaron largas estadías en las costas coloniales; viviendo una o más generaciones en esas tierras. Durante aquellos años, estos hombres integraron a su bagaje musical conocimientos y técnicas de sus patrones españoles, y no es de extrañarse que hayan incluido también elementos de la cultura nativa local.

Por tanto, el nacimiento del jazz no es un hecho que pueda ser catalogado a partir de fechas exactas o de hitos fundadores. En primer lugar, porque el jazz fue fruto de convergencias entre distintos géneros que le preceden. Los momentos iniciales son hibridaciones entre blues, ragtimes y componentes internacionales (aunque este fue adquiriendo forma y fuerza en la ciudad de Nueva Orleans). Y en segundo lugar, porque existe un importante déficit de grabaciones radiofónicas que atestigüen su génesis. Esto, dada su poca popularidad inicial, su expresión racial y barrial, y debido a la ausencia de tecnologías adecuadas para ello.

Lo que parece ser un hecho, es que el jazz quizás no hubiese podido desarrollarse -o cobrar las características que presenta, de no ser por la discriminación sufrida por parte de los trabajadores o esclavos afrodescendientes. La mantención de ellos en una comunidad, pudo mantener viva numerosas tradiciones y características de la cultura africana a pesar del tiempo transcurrido en su inserción a los Estados Unidos.

Frank Tirro (2001), en su libro "Historia del Jazz Clásico" hace mención de diversos factores que facilitaron el proceso de fusión musical- cultural, que da paso a la invención del ragtime, el blues, y posteriormente el jazz. A modo general, estos serían: (1) La rica tradición musical del África occidental, (2) El relativo aislamiento cultural en el que vivían gran número de esclavos, (3) la tolerancia y patrocinio de numerosos amos blancos, y (4) el hecho de que a pesar de ciertas diferencias en ritmo, armonía y estilo interpretativo, la tradición musical europea ofrecía puntos de contacto con la tradición cultural afroamericana.

² Existe una prolongada discusión en el ámbito de la musicología en torno a la categoría de clasificación correspondiente al jazz. Mientras algunos lo consideran un estilo musical, otros tantos lo clasifican en la categoría de lenguaje o género. En esta ocasión no nos haremos cargo de su eje clasificatorio, porque el foco de la investigación se basará en las condiciones laborales, identitarias y en torno a las representaciones emanadas a partir de la práctica musical como posible fuente de ingreso. Por tanto, lo que es el jazz sólo será abordado desde una perspectiva identitaria de los actores entrevistados, más que desde sus fundamentos teóricos.

Estas características fueron configurando un género distintivo de un sector marginado de la sociedad estadounidense, que utilizó el recurso musical como bastión identitario y propio de la historia del pueblo afroamericano.

Ahora bien, ¿Cuáles serían los componentes estéticos que definen al jazz? ¿Cuándo una creación musical se identifica como parte del género? Esto no es algo que pueda definirse a través de un cierre conceptual de límites fijos. Pero si existen ciertos componentes simpatizantes al jazz.

Frank Tirro (2001) señala que ciertos rasgos comunes al jazz serían: (1) improvisación, tanto del grupo como del solista, (2) Presencia de sección de ritmo en el conjunto (3) el contar con un patrón metronómico subyacente sobre el que se delinearían las melodías sincopadas y las figuras rítmicas, (4) rescate de formatos del blues y la música popular, (5) presencia de una organización armónica total, (6) presencia de rasgos tímbricos, y (7) es una estética centrada en el intérprete o intérprete-compositor más que en el compositor. Álvaro Menanteau (2005) también señalará ciertos elementos universales del Jazz, siendo estos: el swing, articulación, fraseo, improvisación y arreglo. Cada uno de estos elementos promovería una forma de operar característica del jazz.

En sus primeras décadas de existencia, la práctica del jazz se vinculaba a un público netamente afroamericano y marginal. Los conciertos y presentaciones en vivo se desarrollaban en burdeles y cantinas frecuentadas por sujetos del sector popular de la ciudad de Nueva Orleans. Este es uno de los motivos por los que la introducción de esta vertiente musical dentro de la industria cultural no haya sido inmediata.

Inclusive, fue recién tras el lanzamiento en 1917 de un decreto contra la prostitución en Nueva Orleans -que dejó a un gran número de músicos de jazz cesantes-, que el fenómeno musical comenzó a expandirse a otras ciudades Estadounidenses, como Chicago. Es desde entonces que comienza a extenderse el jazz de forma masiva a las distintas ciudades de Estados Unidos y Europa. A esto ayudará la aparición de aparatos de radio para la década de los 20' que podrá facilitar la difusión de las distintas novedades musicales.

En Chile, el jazz llegará también durante los años 20', principalmente a través de fuentes discográficas, de las que se servirán los aficionados para aprender y practicar ellos mismos una iniciativa jazzística en el territorio nacional. Tales esfuerzos eran llevados a cabo, principalmente, por un grupo de jóvenes de profesiones liberales aficionados al jazz que no presentaban una enseñanza musical formal.

Esto es comprensible si se recuerda que la única vía para acceder al mundo del jazz era a través de discos (no fáciles de conseguir), y que será necesario que transcurra una década para que el cine sonoro penetre en el escenario nacional en los años 30'.

Material audiovisual que permitirá conseguir un testimonio más preciso de las técnicas desplegadas por los grupos musicales, así como difundir con mayor facilidad el género en la población. El aprendizaje a través de material auditivo o audiovisual era fundamental para comprender la lógica propia del género, pues las partituras musicales presentan serias

deficiencias para recoger todas las variables que convergen a la hora de tocar e interpretar el jazz de forma cabal (Hosiasson, 1958).

En la década de los 40' se funda el Club de Jazz de Santiago. La inauguración del club permitió una dinámica de actividades intensa de conciertos aficionados y dónde se grabaron los primeros trabajos de hot jazz (o jazz clásico) en el país. Cabe destacar -como señala Álvaro Menanteau (2002)- que en la gestión del Club de jazz de Santiago intervinieron esencialmente aficionados³ al hot jazz, pero estos fueron asesorados y apoyados por una pequeña cantidad de músicos profesionales, produciéndose una complementación entre ambos.

Mientras en esta primera etapa (con auge de popularidad y difusión en los años 40') se reproducirá un estilo tradicional del jazz en nuestro país: el hot jazz; ya para los años 60' existirá una fuerte disputa entre quienes abogaban por una mantención tradicionalista del jazz y aquellos que optaban por una versión moderna del mismo.

De esta manera, no puede ignorarse la existencia de discursos contrapuestos en torno al destino y las potencialidades de éste particular género musical. La opción por cada una de las corrientes implicaba, o mantenerse bajo la fórmula imitativa inicial pero con un mayor nivel de masividad, u optar por nuevos mecanismos y fórmulas en el jazz, haciendo de este un género más sofisticado pero de menor alcance popular.

La ruptura socio-cultural producto de la implementación en Chile del régimen militar y el intenso toque de queda practicado durante años, agotó las posibilidades de existencia de la vida nocturna desarrollada hasta entonces en la ciudad. Empero, el Club de Jazz de Santiago pudo seguir funcionando, pero ceñido a estrictos horarios de apertura. En aquel contexto sólo *"hubo espacios para un jazz comercial y estandarizado, interpretado por conjuntos pequeños y de formato acústico, los cuáles se debatían en un circuito muy estrecho"* (Menanteau, 2005:106).

Las censuras aplicadas a material de vínculo izquierdista (Menanteau, 2005) frenó aunque no eliminó⁴, la integración de música de raigambre popular con el lenguaje jazzístico. En ese contexto las posibilidades de vivir del jazz también se vieron constreñidas, obligando a los músicos a incursionar por otros estilos musicales para lograr el sustento económico del hogar.

Desde mediados de los años 80' se instauraron carreras y academias musicales, algunas destinadas al estudio del jazz en el país y otras incorporándolo a su malla curricular. Lo que fue un factor decisivo en lo que respecta a la evolución y caracterización del mundo de jazz chileno.

³ Cuando hablamos del músico aficionado, nos referimos a aquellos músicos que no tienen necesidad de tocar para vivir, ya que sus ingresos los adquieren predominantemente de profesiones de otra índole. Para el caso de la década de los 40', estas profesiones eran principalmente de índole liberal, como la medicina, la ingeniería, la arquitectura y el derecho.

⁴ Existen grupos musicales como Congreso que demuestran que el cierre en estos tiempos no fue total, aunque sí efectivo, ya que los casos de agrupaciones que realizaron una fusión popular con el jazz en aquellos tiempos fueron de carácter excepcional.

Entre estas academias se encuentran el Instituto ProJazz (fundada en 1985), el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música (que se desarrollará desde los años 90') y la inclusión de cátedras vinculadas al jazz en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. La existencia de academias universitarias e institutos permitió la introducción al mercado laboral nacional de una masa de músicos/as con una educación formal integrada.

Así también, los cambios económicos acaecidos en los años 90' tras el retorno a la democracia y una apertura al comercio internacional, abrieron posibilidades de acceso al nuevo material de jazz disponibles a escala mundial. Los efectos de la globalización se hicieron más visibles tras años de estancamiento cultural: había un intercambio de producción cultural y artística en todo el mundo al que también ahora se integraba Chile.

Estos efectos de la globalización cobran especial forma en los países que no integran el selecto grupo de países desarrollados:

"...las emergentes industrias musicales locales de los países en vías de desarrollo se ven afectadas por el mercado internacional por dos sendas. En primer lugar, el sector de producción de la industria musical de estos países va constituyendo cada vez más un objetivo para las compañías discográficas transnacionales. En segundo lugar, las demandas de los consumidores del tipo de música que circula internacionalmente aumenta conforme dicha música se hace más fácilmente accesible, aumentan los ingresos y cambian los gustos..." (Throsby, 2001:144).

Sucede con ello que ciertos géneros de la música local –por lo general de países desarrollados– pasan a ser practicados e integrados internacionalmente, tales como el rock, el jazz, hip hop, y otras formas musicales.

Por supuesto, este impulso globalizador no nace en los años 90' en nuestro país, sino que se remonta a las primeras décadas del siglo XX. Pero desde la apertura cultural experimentada en Chile tras años de apagón cultural, pudo restablecerse un intercambio cultural mucho más fluido con el extranjero. Ya no sólo se podían comprar los discos de artistas internacionales del género, también era posible escucharlo a través de diversas frecuencias radiales, gracias a la creación de programas especializados en jazz, e incluso una estación radial como lo fue la *Radio Clásica*.

Otro elemento fundamental de esta apertura económica, será la introducción de nuevas tecnologías. La que traerá consecuencias en diversos ámbitos: el desarrollo tecnológico, la apertura comercial y el correspondiente abaratamiento de los costos de equipos han posibilitado que más personas puedan dedicarse a la música en términos profesionales (entendiendo en este caso *profesional* como tener la música o trabajos afines como principal o única fuente de ingresos).

Como señala el estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural:

"El desarrollo tecnológico ha permitido principalmente bajar los costos de equipos: amplificadores, computadores, software para hacer mezclas, grabaciones, reproducciones, etc. Ya no se necesita de un sello para grabar ni arrendar muchos equipos" (CNCA, 2004:44).

Como vemos, la práctica del jazz en Chile se inicia ya en un contexto de globalización. De otro modo no podría explicarse su arribo y consolidación en nuestro país. Tras el retorno a la democracia y la apertura social y económica al mercado mundial (apertura económica que consolidó sus bases en tiempo de dictadura) las formas de intercambio se vuelven más recurrentes e inmediatas. La introducción de nuevas tecnologías e instrumentos puede así implicar cambios generacionales importantes en el desarrollo de los músicos de jazz de Chile.

La reciente mención del recorrido histórico del jazz en nuestro país permitirá acceder de modo más completo e integral al mundo laboral del músico de jazz santiaguino. Posibilitando identificar elementos propios de la trayectoria de los músicos de jazz, así como posibles representaciones emanadas a partir de tener la música como fuente de ingresos y como profesión⁵.

⁵ El concepto de profesión brinda bastantes dificultades teóricas y metodológicas a la hora de clasificar a un artista. Ya que existe quienes viven de arte pero no presentaron estudios formales, y quienes no viven del arte pero estudiaron en alguna academia de formación artística, o que se dedica al arte pero no obtiene de él su principal fuente de ingresos. En tal caso, los límites frente a lo que se entiende por artista profesional no están claros, por lo que la decisión de nombrar músicos profesionales a aquellos que obtienen de las actividades musicales su principal fuente de ingresos, no está exento de críticas. La discusión en torno a lo que se entiende por *profesional* es válida y debe ser un ejercicio a realizar con mayor profundidad en futuras investigaciones.

II. La música y el jazz como objeto de estudio: Mediación, campo y mundo del arte (o *Música, poder y trabajo integrado*).

Para abordar el fenómeno del trabajo artístico del jazz desde una mirada integral, resulta fértil recoger conceptos desarrollados desde distintas teorías sociológicas que traten el objeto arte en su implicancia social. Estas teorías permiten argumentar *porqué* es pertinente formular un análisis sociológico del arte y *cómo* se desarrolla este vínculo entre la música y la sociedad.

En ese sentido, la posible contraposición y enfrentamiento entre distintas vertientes teóricas – como son el concepto de mundos del arte desarrollado por Howard Becker, y la teoría de los campos, promulgada por Pierre Bourdieu- pueden llegar a conciliación en medida que sus elementos son explicativos de la realidad social, pero nunca de su totalidad.

Todo constructo teórico reporta opciones y tomas de posición. Cuando un fenómeno es visibilizado en una investigación, invariablemente acaecerá que otros muchos serán ensombrecidos a la luz de los hallazgos. Ante la imposibilidad de una narración total, la alternativa es asumir la selección meditada de teorías y conceptos, del objeto de estudio y la parcialidad de los resultados.

Por ende, debe llevarse a cabo un intento de transparentar la utilidad que las teorías puedan estar prestando para explicar adecuadamente la sociedad. Pues el aceptar sin más una corriente particular se transforma en un ejercicio peligroso si consideramos que ella necesariamente ha debido seleccionar y desechar otras teorías con el fin de poder instaurarse como una alternativa coherente y diferente a las demás. Es así como a veces la utilización de complejos teóricos cerrados en ocasiones entorpece el avance del conocimiento, y está más expuesto a provocar sesgos en la obtención de los resultados de una determinada investigación.

El desarrollo de la teoría en torno a los mundos del arte y a los campos parecen dos entradas útiles para captar de forma más integral el fenómeno del trabajo artístico del jazz (aún reconociendo que no son las únicas entradas posibles ni que pueden captar en sí la totalidad del fenómeno arte). Esto, porque ambas parecen concentrarse en una mirada socializada del fenómeno artístico, en la que se reconoce la participación de actores en plural, quienes están sostenidos por un contexto y un lugar concreto. Con ellas, el trabajo del creador o intérprete puede ser descompuesto en múltiples variables y relaciones.

A grandes rasgos, la idea central que caracteriza a estas dos teorías se puede resumir en el párrafo siguiente escrito por Nathalie Heinich en su libro *Sociología del Arte* (2002):

“Según Becker, el concepto de “mundo artístico”, que pertenece a la sociología interaccionista, pone el acento en las interdependencias y en las interacciones efectivas que compiten en la formulación de la “labellisation”, el etiquetaje material y mental de un objeto como obra de arte. Según Bourdieu, la noción de “campo”, perteneciente a la sociología de la dominación, pone el acento en las estructuras subyacentes, las jerarquías internas, los conflictos y la posición en relación con otros campos de actividad” (Heinich, 2002:84).

Interacción y dominación no necesariamente son elementos contrapuestos. Pero tampoco el tomar ambos a la vez –en un esfuerzo parsimonioso- agota la comprensión del fenómeno. Antoine Hennion, en su libro *La pasión musical* (2002) expone según su perspectiva algunas debilidades de ambos autores (Becker y Bourdieu). El visibilizar estos aspectos críticos enunciados por Hennion nos permitirá sincerar y delimitar los alcances de nuestro estudio.

A continuación se presenta una revisión de las claves teóricas y conceptuales de los autores que nos permiten realizar un análisis del fenómeno musical del jazz:

A. Un acercamiento a la teoría de los campos de Pierre Bourdieu

Lo real es relacional: Aquella es una de las premisas que se repiten incansablemente en el trabajo teórico e investigativo de Pierre Bourdieu, pues no podemos comprender las acciones de unos sino es en orientación con otros. La teoría de los campos, no se salva de esta acepción; pensar en términos de campo es pensar relacionamente.

Ello, porque el campo será una red de relaciones y posiciones. Donde la posición utilizada dentro de éste ordenará el acceso a ciertas ventajas comparativas respecto a otros agentes pertenecientes a la misma área de juego:

“El campo es el locus de relaciones de fuerza – no sólo de significado- y de luchas que apuntan a transformarlo, y por tanto, de cambio ilimitado. La coherencia que puede observarse en un determinado estado del campo, su aparente orientación hacia una función (...) nace del conflicto y la competencia, no de una especie de autodesarrollo inmanente de la estructura” (Bourdieu, 1995:158)

Este campo, asimilable a un juego con múltiples participantes, no puede ser entendido sin las ideas de *habitus*, y capital (que puede ser económico, cultural y social). Cada tipo de *capital*, así como el *habitus* incorporado en cada actor, serán herramientas que permitirán establecer las posiciones alcanzadas en el juego basado en la competencia y la búsqueda de la diferencia. Se hace necesario entonces definir ambos conceptos:

En lo que respecta al *habitus*, se señala que el sujeto siempre tendrá incorporado en sí un sistema de disposiciones duraderas y transferibles, de estructuras estructuradas y estructurantes que hacen que el agente pueda ver y apreciar aquello que ve. No hay modo de escapar definitivamente al *habitus*: el individuo, siempre estaría condicionado y limitado en su elección (la libertad existe, pero bajo límites de posibilidad).

Por eso Bourdieu, señalará que

“...cuando se estudia en términos sociológicos a los artistas y sus obras, es importante distinguir bien, en primer lugar entre el patrimonio instintivo –la naturaleza propia del creador artístico- y el desarrollo sociocultural de su personalidad” (Bourdieu, 1971:23).

Cuándo apreciamos un estilo o una forma artística en particular, nuestra percepción está mediada por este *habitus*. Lo que hacemos es leer y percibir en función de lo que sabemos, según las condiciones históricas y sus formas de expresar los objetos y acontecimientos.

Esto no sólo es válido para los intérpretes y músicos de jazz en esta situación concreta. El público también se configuraría a partir de mecanismos similares. El gusto guarda componentes mucho menos arbitrarios (a nivel de subjetividad) de lo que pareciese en sus inicios.

Las distinciones en el gusto pueden traducirse así en distinciones de tipo social. Los dominios técnicos y la codificación necesaria para desglosar y comprender una pieza de jazz (especialmente del jazz moderno) exigen competencias previamente adquiridas. Así,

“El grado de competencia artística no depende solamente del grado en que se domina el sistema de clasificación disponible, sino también del grado de complejidad o de refinamiento de ese sistema de clasificación, midiéndose, pues, por la actitud para efectuar un número más o menos grande de divisiones sucesivas en el universo de las representaciones y, por lo tanto, para determinar clases más o menos finas” (Bourdieu, 1971:54)

Ahora, ¿qué entendemos por tipos de capital? Según Bourdieu,

“...el capital es trabajo acumulado, bien en forma de materia, bien en forma interiorizada o incorporada (...). Es una fuerza inherente a las estructuras objetivas y subjetivas; pero al mismo tiempo, un principio fundamental de las regularidades internas del mundo social” (Bourdieu, 2000:131).

Existirían 3 tipos específicos de capital, estos son: capital económico, capital social y capital cultural. Su existencia independiente debe entenderse como una abstracción teórico-metodológica: los capitales suelen estar íntimamente relacionados y a veces algunos convergen en otros a partir de situaciones determinadas.

El *capital económico* es aquel que se traduce directamente en dinero o bienes materiales. El capital cultural se divide en tres subtipos: a) el estado interiorizado -como forma de disposiciones del organismo, b) en estado objetivado -a través de distintos bienes culturales, y c) en estado institucionalizado, -ya sea vía títulos académicos o premios consagrados. Este tipo de capital es fundamental para el estudio si se considera que es

“...lo que reciben algunos por herencia familiar para que reafirme y consagre con sus sanciones, tratándolas como desigualdades naturales, o sea, como desigualdades de dones, las desigualdades socialmente condicionadas de las competencias culturales” (Bourdieu, 1971:69).

Por último, el capital social toma consistencia a partir de los recursos obtenidos a través de una red duradera de relaciones medianamente institucionalizadas entre sujetos que se reconocen mutuamente. Es decir, son redes sociales más o menos densas que configuran modos de introducción dentro del campo social, y de las que pueden obtener beneficios.

Si bien, para la labor de nuestra investigación podría considerarse que los tipos de capital imprescindibles son el social y el cultural; En un país con una sociedad intensamente estratificada como es Chile, el acople entre aquellos tres tipos de capitales podría revelar una conformación bastante homogénea de ciertos grupos sociales de interés. Póngase como ejemplo, el de los músicos pertenecientes al circuito de jazz santiaguino.

Como lo señalamos anteriormente, *habitus* y *capital* –cualesquiera sea su tipo- pueden ser consideradas herramientas de juego. El concepto que utilizamos de herramienta no es casual, permite comprender la presencia de estos capitales como elementos a utilizar con el fin de poder cambiar y subvertir el orden del campo. Es decir, las posiciones al interior del campo no están dadas de una vez y para siempre, sino que son susceptibles a variaciones.

“(...) las revoluciones artísticas, por ejemplo, son resultado de transformaciones de las relaciones de poder constitutivas del espacio de las posiciones artísticas que a su vez se han hecho posibles mediante el encuentro de intenciones subversivas de una fracción de los productores con las expectativas de una fracción del público, y por ende, mediante una transformación de las relaciones entre el campo intelectual y el campo de poder”. (Bourdieu, 2005:160)

Ahora bien, cabe destacar que esta posición y las trayectorias posibles dentro del campo, escapan a un total voluntarismo. Existe para Bourdieu un determinismo propio del capital heredado, del *habitus* de los sujetos pertenecientes a determinadas clases sociales que cuentan con un sistema de disposiciones determinadas y determinantes, duraderas y transferibles. Es la misma posición que tendrá el actor dentro del campo – dado determinado *habitus* y determinada dotación de tipos de capital – la que condicionará la perspectiva y modo de pensamiento del actor. Los puntos de vista son en este caso resultado innegable de la posición dentro del juego.

Y quizás esa sea una de las mayores críticas en contra del trabajo teórico de Pierre Bourdieu. Su excesivo determinismo podría conducir a una reducción de las prácticas de los sujetos, en la cual todo artista sería culpable y pecador por su “ser artista”. Pues sería su *habitus* lo que permitió que el sujeto se desarrollase como creador artístico y posibilitó la opción por esa profesión.

El llamado de algunos autores es el de no reducir el *todo*, a un juego de dominación:

“Legitimidad, distinción, dominación valen en un mundo unidimensional en el que se opondrían de manera unívoca lo legítimo y lo ilegítimo, lo distinguido y lo vulgar, lo dominantes y lo dominado. Pero la multiplicidad de los órdenes de importancia, de los registros de valor, de las modalidades de justicia introduce complejidades y ambivalencias” (Heinich, 2002:81).

Más tarde, la misma Nathalie Heinich señalará:

“Por su focalización en las estructuras jerárquicas, esta sociología de la dominación no facilita de ningún modo la descripción concreta de las interacciones efectivas, mucho

más complejas de lo que sugiere su reducción a una relación de fuerzas entre dominantes y dominados” (Heinich, 2002:82).

¿Pero por qué entonces utilizar la teoría de los campos de Pierre Bourdieu dado el riesgo de reducir el análisis a una relación de fuerzas entre dominantes y dominados? La apuesta es válida y significativa si se considera que la presencia de fuerzas de poder existe y que es un elemento que no debe ser obviado en nuestra investigación.

Existen sociedades donde la aplicabilidad de una teoría es más eficiente que en otras, esto es coherente si se considera que las creaciones teóricas responden a observaciones y análisis de determinados contextos sociales. Bourdieu analiza la realidad a partir de sus vivencias en una sociedad francesa de sumo estratificada; el caso chileno parece corresponder de modo sorprendente a las apreciaciones realizadas por este teórico de origen argelino. Prueba de ello es que a través del cálculo del coeficiente Gini para medir la desigualdad de ingresos, Chile se encuentra en la posición 15° de países más desiguales⁶ en una lista que considera 136 naciones calculado y publicado por la Agencia de Inteligencia Central (CIA) en los Estados Unidos.

Apreciación que se ve respaldada también por la encuesta de consumo cultural en Chile realizada el año 2009, de sus resultados podemos intuir que los gustos no son cosa de mera subjetividad; existirían gustos vinculados a determinados sectores sociales. Para el caso del gusto por el jazz, el 68% de las preferencias por este género se ubican entre el nivel socioeconómico medio alto y alto (ampliándose a un 96% si se incluye el nivel C3). Porcentaje que presenta la mayor concentración de preferencias en los sectores de altos ingresos, superando incluso a la música docta y el rock.

Otra idea tratada por Pierre Bourdieu útil a nuestro propósito investigativo, se refiere a concebir el Estado como un meta-capital capaz de ejercer poder sobre diversos tipos de campos. Las posibilidades de coacción, censura, facilitación y dirección que ejerza el Estado sobre el mundo artístico condicionarán no sólo la relación y el nivel de conflicto entre el Estado y el artista, también los tipos de arte posibles en determinado territorio y temporalidad⁷.

Las leyes que conformen lo que se entiende por arte, y el estímulo que entreguen estas a la creación repercutirán sobre la producción simbólica del país y de quienes posean un trabajo vinculado al mundo artístico o cultural (posteriormente profundizaremos en un apartado especial el tipo de leyes existentes en torno al fenómeno arte y los trabajadores del sector cultural).

En definitiva, desde la perspectiva teórica de Bourdieu, a través de la teoría de los campos y los conceptos aledaños (*habitus* y tipos de capital) se posibilita una puerta de entrada a las relaciones de poder en el mundo artístico musical. En este sentido se renuncia a la mirada ingenua que atribuye el éxito del artista exclusivamente a dotes naturales y a la genialidad

⁶ Para más información, ver:

<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/rankorder/2172rank.html>

⁷ Estas relaciones y conflictos posibles a emanar no es algo que nieguen las posiciones interaccionistas, pero su énfasis está dado a nivel de la producción y recepción. Para Bourdieu, en cambio, la clase sigue siendo un componente central a considerar para analizar la posición de los sujetos en el plano.

individual, colocando el gusto y los buenos resultados a la luz de la posición del lugar que ocupan los sujetos dentro de las estructuras. Ahora bien, haciendo eco de las palabras de Nathalie Heinich, se debe aceptar también la existencia de márgenes que permitan el desarrollo de la creatividad. Sin ir más lejos, el surgimiento del jazz desde los sectores marginales de Nueva Orleans es un claro ejemplo de ello.

B. Becker y los mundos del arte

Hablar de mundos del arte implica asumir la complejidad que reporta el mundo. En él no sólo existen los sujetos, estos están en continua relación con la materialidad y los otros. Así, al igual que Bourdieu, la teoría de los mundos del arte de Howard Becker comparte la certeza de la pluralidad de los actores involucrados, tomando en cuenta las posiciones concretas y los contextos en que estos se desenvuelven.

Pero aunque Becker también reconoce los posibles conflictos a emanar entre los participantes del mundo del arte, su acento estará en las interacciones entre estos mundos:

“Esta descripción empírica de la experiencia real hace que aparezca como esencialmente colectiva, coordinada y heterónoma, es decir, sometida a restricciones materiales y sociales externas a los problemas específicamente estéticos. De esta manera, opera una deconstrucción de las concepciones tradicionales: superioridad intrínseca de las artes y de los géneros mayores, individualidad del trabajo creador, originalidad y singularidad del artista” (Heinich, 2002:83).

Estas interacciones se dan porque todo trabajo artístico comprende un esfuerzo conjunto de un sin número de personas. Desde donde se destacan formas de cooperación más o menos estables, y más o menos cercanas al proceso de creación artística.

La regularidad de ciertos medios o formas de cooperación y su permanencia prolongada en el tiempo, puede ser un mecanismo facilitador de ciertas prácticas artísticas pero al mismo tiempo entorpecedor de otras. Esto, pues el trazado de caminos establecidos a veces dificulta la posibilidad de nuevas formas de representación de lo que se entiende por arte. Pero su existencia dificulta la promoción generalizada del mundo artístico:

“Si bien, los medios regulares de llevar a cabo actividades de apoyo limitan de manera sustancial lo que puede hacerse, no contar con las mismas –por más inconveniente y negativo que eso pueda ser- también abre posibilidades que de otro modo no surgirían. El acceso a los medios convencionales de hacer cosas tiene su ambivalencia” (Becker, 2008:23).

Por esto es fundamental que la existencia de los medios no implique un modo unívoco de hacer, sino que apueste a la promoción del arte en forma general. Los juicios en torno a lo que se entiende o no por arte, deben ser flexibilizados a modo de no caer en un elitismo cultural exacerbado.

Cerrar compuertas o establecer convenciones demasiado estrechas es un modo implícito de limitar lo que “es” el arte. Sus consecuencias son muy parecidas a las intenciones más explícitas de aquellos sujetos que emitirían juicios en torno a los límites del desarrollo artístico, que finalmente terminan por aproximarse a una panorámica Bourdiesiana de relaciones de poder:

“Algunos miembros de una sociedad pueden controlar la aplicación del término honorífico “arte” a los efectos que no todos estén en posición de tener las ventajas que éste implica” (Becker, 2008:57).

Esta repartición controlada de títulos honoríficos se traduce en una estrategia de distinción que localiza a los sujetos en posiciones de poder. Pero bien, el éxito de un artista no está asegurado totalmente porque este siga o no las convenciones establecidas. El talento propio también es necesario, aunque tampoco resulta para Becker el único factor explicativo. Las redes sociales, y en especial la confianza que se derive de los vínculos establecidos en la red, serán también componentes relevantes para asegurar el éxito del artista en el medio:

“Hace falta habilidad entonces, para tener éxito como independiente, pero no basta con eso. Los independientes que tienen éxito también necesitan una red de relaciones, de modo tal que gran cantidad de personas que puedan necesitar sus servicios los tengan presentes y tengan sus datos en la agenda para poder llamarlos cuando surja la ocasión. La reputación ayuda. Si alguien se desempeña bien en proyectos anteriores, otros decidirán no sólo utilizar sus servicios, sino recomendarlos a terceros”. (Becker, 2008:109)

Como se señaló previamente, la teoría de los mundos del arte centra su atención en las interacciones entre los sujetos partícipes de éstos mundos en un espacio concreto. No todos los sujetos son creadores: Para el despliegue de su invención y originalidad es necesario un público y trabajadores que no estén ligados directamente al área creativa pero que permitan su desenvolvimiento (sea el caso de los vendedores de pinturas, los aseadores en una sala de teatro, las editoriales, etc).

Muchos de estos trabajos indirectamente vinculados con la actividad creadora del artista – vendedores de materiales, instrumentos, editoriales- otorgan materia y herramientas para que el artista cree (generalmente a cambio de dinero). Esta aseveración tiene una doble implicancia: En primer lugar, porque para poder valerse de los materiales necesarios, muchas veces el artista debe recurrir a formas de financiamiento que afectarán de distintas formas la modalidad de trabajo del artista y su nivel de independencia. Y en segundo lugar, la potencialidad creativa de un determinado artista se verá limitada por la existencia o no de materiales adecuados y de la accesibilidad a aquellos recursos. Precios elevados en instrumentos y materiales podrían condicionar una caracterización más o menos homogénea del artista en nuestro país y de su obra.

La compleja gama de interacciones gestadas entre los artistas y sus pares, el mercado, el público y el Estado, dará formas específicas a los mundos del arte en cada momento y lugar:

El tipo de relación entre los pares demarcará espacios de mayor o menor colaboración, amistad, organización social y afianzamiento de las redes.

Desde el mercado, los tipos de contrato y acuerdos que se pacten entre el artista y las empresas develarán distintos grados de estabilidad laboral e independencia. Situación que muchas veces se traduce en una opción excluyente, debiendo renunciarse a una en pos de la otra. Un artista que deba cumplir horarios fijos y teniendo un contrato regular podrá presentar una situación económica más estable que quien trabaje únicamente a honorarios; mas la obligación de cumplir horarios y actividades podría coartar los momentos dedicados a la labor puramente imaginativa.

También la existencia de públicos ampliados o reducidos repercute en las identidades del artista y la significancia social que adquiere su trabajo. Un género musical de alta cobertura se diferencia a un género más “selectivo” no sólo por la cantidad de sus seguidores, pues pueden desarrollarse instancias socializadoras distintas.

Desde el enfoque institucional, la existencia de leyes e instancias de promoción estatal para el desarrollo del arte y la cultura revelarán el tipo de sociedad proyectada, así como el grado de centralidad otorgado al arte y la cultura como instancia integradora. Y al igual que en el caso de la relación del artista y el mercado, el marco legal dará espacios para una mayor o menor independencia y afectará en el nivel de precariedad de los trabajadores del sector artístico y cultural.

Estos elementos adquirirán formas distintas según el mundo del arte que se trate y el contexto a analizar, pues estarán cruzados por elementos políticos e históricos que determinen el desarrollo de cada área y género. Sobre este desarrollo histórico del jazz ya nos referimos en el primer capítulo de la presente investigación.

C. Limitaciones del análisis: una crítica desde la teoría de la mediación de Antoine Hennion

Las formas que ha adquirido la sociología para abordar el arte siempre han sido complejas y por sobre todo, problemáticas. La música, como manifestación artística, no sólo comparte esta dificultad de ser abordada por ser parte de este mundo del arte general, también en sí misma revela especificidades que la hacen distinta de otros tipos de arte y que se traduce en inquietudes filosóficas y sociológicas propias de su ser.

La dificultad general se manifiesta en el hecho que el arte se resiste a un análisis social del mismo. Esto sucede como respuesta a los intentos por desbaratar la idea del talento y la creatividad hasta reducirlas a una suma de factores como el contexto, la posición utilizada, las redes sociales, clase, modos de aprendizaje, etc.

Desde la vereda opuesta, la sociología del arte se ha definido en oposición a la estética. Su objetivo ha sido tanto criticar cualquier proclamación de autonomía en la obra y el juicio

estético, así como devolver la experiencia del goce estético – comúnmente estimada como inmediata y subjetiva- a sus determinaciones sociales e históricas.

Antoine Hennion, en su artículo *De una etnografía de la enseñanza musical a una sociología de la mediación* (1988), señala que al colocar la disciplina sociológica a las puertas del arte con el objetivo de estudiar quién y cómo entra dentro, restan dos opciones frente a lo que sucede al interior del arte. Sean estas aceptarlo o negarlo:

“O bien, modesta y prudente, la sociología se acuartela en su papel ‘social’, en el sentido en que hablamos de asistentes sociales o de catolicismo social: no digo nada del arte en sí, existen otras disciplinas que se encargan de eso, me limito a hacer mi trabajo en mi rincón, y mi trabajo consiste en acusar a la sociedad (...). O bien, emprendedora y conquistadora, la sociología intenta hacer caer cabezas más gloriosas (...). La fuerza de ver cómo excluye obstinadamente al pueblo de sus placeres, no acaba preguntándose cuáles son sus intenciones: quizá no sea la sociedad la que colocó sus filtros poco equitativos sobre una producción inocente, sino que el arte no es más que la desigualdad despojada al fin de sus oropeles sociales” (Hennion, 1988:156)

En el caso de la música, el análisis se complejiza porque ella es temporalidad, y una temporalidad invisible. Remitirnos al objeto ‘arte musical’ es volver a escuchar, percibir la combinación de notas que sólo en sucesión y con ayuda de la memoria permiten consagrarse en obra, pero nunca es un objeto físico concreto. Un disco, un vinilo, o un cassette no son música, son objetos que median y la soportan.

Por eso según Hennion (2003) la música se transforma en elemento desconcertante al cientista social. Se está en presencia de un arte colectivo, pero técnicamente difícil de entender y que no posee un objeto visible. Muchas composiciones musicales se sirven de instrumentos no vocalizados, la interpretación con ello se vuelve escurridiza. ¿Cómo interpretar una sucesión de notas? ¿Qué simbolismo podemos atribuirle a un determinado orden musical si no es refiriéndonos a su momento de creación y corrientes asociadas?

Se han acumulado estudios del estatus social de los músicos, sobre la evolución técnica y económica de los instrumentos musicales, de los cambios en los conciertos y la vida musical, produciendo ricas comprensiones y resultados, pero sin una posibilidad de relacionarlos a la obra musical, su ‘contenido’ o lenguaje sino es a través de términos muy metafóricos e intuitivos (Hennion, 2003).

El arte y la música, permanecen así en un dominio aislado. Su abordaje sociológico no logra asir la particularidad del fenómeno. Para Hennion, la teoría crítica de Bourdieu y el interaccionismo de Becker no lograrían resolver esta dificultad.

El empecinamiento de Bourdieu por desenmascarar el rol mágico de la creación, atentaría contra las propias bases del arte. La obra, el creador-artista y el gusto, están para él condicionadas por estructuras sociales y trayectorias de vida insertas en estas estructuras. La cultura en este caso se revela como un mecanismo de diferenciación. Acá los objetos artísticos en sí mismos solo naturalizan el origen social del gusto; los juicios estéticos actuarían como encubridores –quizá inconscientes- de este trabajo de naturalización del gusto.

Por eso en los análisis sociológicos del arte que adoptan en forma exclusiva la teoría crítica, la obra desaparece. Porque al contenido de ella se vuelve prácticamente insignificante. Importa más en estos casos revelar por qué un artista logró posicionarse en el medio, qué factores permitieron su éxito, cuál es su público asociado, etc.

La ilusión de la belleza se revela. Desde una perspectiva Bourdiesiana la obra de arte y su elección sería un proceso estéticamente arbitrario, pero socialmente significativo. El contemplador cree encontrar frente a la obra belleza, emoción; reconocerse como un ser que experimenta el goce estético, el aura de las cosas. Fantasía que perdura mientras el gusto sea naturalizado.

La desaparición de la obra no es el único inconveniente que afecta a una utilización estricta de la teoría crítica. Como se intuye anteriormente, el papel del sujeto puede ser reducido al de mero receptor de fuerzas sociales operantes que lo trascienden. En este sentido, al igual que la obra de arte, el sujeto desaparece. Su presencia es a la vez ausencia. Podemos hablar sin su presencia, focalizándonos exclusivamente en su lugar.

La teoría crítica nos permite distanciarnos del peligro de proclamar la autonomía del arte. Pero tomada por sí misma bajo consideraciones estrictas nos conduce a recovecos donde la importancia y especificidad del arte y los sujetos desaparece.

Lo fundamental de la teoría crítica para nuestro análisis es reconocer que como sujetos nos encontramos insertos en un medio, lugar, contexto y marcados por una posición que ocupábamos al momento de nacer. Ello condicionará nuestras posibilidades, hábitos y trayectorias, pero a su vez sólo establece líneas probables.

La teoría crítica puede iluminarnos sobre fenómenos de cierre social en una sociedad determinada, desigualdades de acceso y aspiración entre personas pertenecientes a una misma sociedad, pero por sí misma no puede explicar todo lo que hay en el gusto o goce estético, el impacto social o la perdurabilidad y trascendencia de una obra. Por eso es que hemos de servirnos de trabajos teóricos complementarios.

En cuanto a la teoría interaccionista de Becker, Hennion considera que ella aún no resuelve la dualidad sociologismo/estetismo (Hennion, 2002), al enunciar en *Los Mundos del Arte* que se considerará el trabajo artístico como uno un poco diferente a cualquier otro. Desde esta perspectiva, el foco de Becker se aproxima a una sociología de las profesiones. Allí el trabajo del artista -aun cuando se concibe como el acto creador-, mantiene un peso similar al de otras profesiones que permiten la distribución, recepción y creación de la obra. Bajo esta perspectiva, el arte y los criterios artísticos serán lo que los sujetos determinen.

Tanto al trabajo teórico de Bourdieu desde la teoría crítica, como al de Becker en su posición interaccionista y liberal, Hennion los considerará parte de lo que denomina la "Teoría de la creencia generalizada". Las que han extremado (especialmente Bourdieu) una formulación crítica de la sociología de la cultura mediante la noción de convención (Hennion, 2010).

Pero, como señalábamos previamente, volver a las interpretaciones esencialistas no constituye una salida válida:

"No se puede continuar alternando indefinidamente entre las interpretaciones lineales-naturales (el gusto surge de las cosas en sí mismas) y las interpretaciones circulares-

culturales (los objetos son lo que nosotros hacemos de ellos). Es necesario desechar este «juego de suma cero» entre los objetos y lo social para mostrar cómo el gusto viene a las cosas gracias a sus aficionados” (Hennion, 2010:32)

La alternativa que Hennion presenta es una sociología de las mediaciones. En esta entrada teórica, la misma obra de arte es entendida como una mediación e integra los elementos útiles de la teoría crítica. Ella implica revisar las obras en sus detalles (gestos, cuerpos, hábitos, materiales, espacios, lenguajes e instituciones que habita).

Sin este cúmulo de mediaciones la obra de arte no emerge. Por otra parte, en esta teoría se otorga un espacio de reconocimiento a la dimensión irreversible y específica de la obra, considerando las variadas formas en que los actores pueden experimentar el goce estético. (Hennion, 2003).

El caso de la música es especialmente ilustrativo de ello. Los mediadores allí no son solo portadores de la obra, son también el arte en sí. Al tocar frente a un público, la música es tanto como el mero hecho de estar tocando, por lo que el artista no puede ser distinguido de la apreciación que generan.

La teoría de la mediación se enmarca así en un intento de conciliación entre la sociología y la obra en su particularidad. Espacio en el que a los actores no se les niega la oportunidad de teorizar sobre su mundo; por el contrario, la teoría tiene la prohibición de ignorarlos. Sus gustos, apreciaciones, significados, placer, impresiones y emociones son manifestaciones contingentes y temporales: Aparece nuevamente el sujeto. Para Hennion el gusto no es sólo una actividad, es un evento híper-sensible a la relación problemática entre una combinación de circunstancias.

Una misma obra puede ser odiada, amada, ignorada y revisitada por un mismo sujeto a lo largo de su vida; a su vez, la obra genera disposiciones. La teoría crítica no alcanza a acceder a estas trayectorias subjetivas del gusto, ni tampoco las integra como elementos dignos de análisis. Al ignorar la temporalidad del gusto conduce a una visión estática del hombre convertido en vasija receptora y reproductora involuntaria de las fuerzas sociales en juego.

En definitiva, desde la teoría de las mediaciones el sujeto no se enfrenta al arte como un mero contemplador pasivo. Sus gustos no pueden ser reducidos a un análisis estructural de su procedencia. Acá el contexto posee también otras consideraciones en su inclusión al análisis sociológico:

“La música nace en la intrínseca relación entre el hecho sonoro (la obra), el contexto, el intérprete (músico y oyente, pero también el compositor original) y los formatos y canales de mediación. Es en esa práctica discursiva donde los sonidos son seleccionados y re combinados por sus productores y consumidores y donde adquieren su significado, pues existen tantas prácticas discursivas como condiciones diferentes” (Sánchez, 2005:10).

Ahora bien, el camino de las mediaciones es un ejercicio válido y necesario pero no el único posible. Este nos muestra aquello que debemos de recordar y que suele ser obviado desde las lecturas sociológicas: la obra de arte, la temporalidad del gusto y la presencia de un sujeto

activo que no se diluye a pesar de su posicionamiento en las estructuras (que creemos, existen).

Pero la materialidad, las condiciones a las que se enfrentan los artistas y las identidades que surgen a partir de estos factores sigue siendo un foco de análisis importante en un país con enormes desigualdades sociales, y donde un discurso hegemónico apela al esfuerzo y el emprendimiento como formas de superación de una “situación particular” de inestabilidad, más que asumirlo como un problema social generalizado.

Es verdad, esta investigación está más próxima a una sociología del trabajo artístico que a una sociología del arte en forma pura (si es que existe acaso una forma pura de conducir una investigación desde la sociología del arte). Pero apostamos a que un análisis de la situación laboral de los artistas, sus formas de organización, así como las representaciones sociales que los artistas tienen de su profesión (desde elementos de la teoría crítica de Bourdieu, el interaccionismo de Becker y la teoría de las mediaciones de Hennion) puede contribuir a comprender las problemáticas que atañen a los músicos de jazz de Santiago -y que repercutirán de uno u otro modo en su proceso creativo-.

Con ello no se pretende explicar el mundo del arte del jazz a cabalidad. Toda pregunta de investigación conduce a un trabajo que pretende iluminar elementos finitos de un fenómeno. Lo fundamental es reconocer la parcialidad de los resultados, de las elecciones teóricas y disponerlas a dialogar con otras investigaciones.

La teoría crítica y el interaccionismo Beckeriano en el arte aún tienen mucho que decirnos. Especialmente en nuestro país donde existen pocos estudios empíricos en torno a las formas de trabajo artístico, siendo quizá el más emblemático el *Estudio de Caracterización de los trabajadores del sector cultural*, realizado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes el año 2004.

En definitiva, por mucho que el arte no se reduzca a un juego de fuerzas sociales, estimamos que ellas podrían condicionar a cierto nivel la forma en que el arte es practicado. Del mismo modo, diversas investigaciones internacionales demuestran que no todo artista alcanza el éxito, y que solo un pequeño porcentaje alcanza la fama y el éxito económico. Aquello sin duda, también merece una explicación.

III. El Mercado Laboral, sus tendencias generales y su desarrollo en el ámbito de las artes

A. Las peripecias del mundo del trabajo hoy

La sociología como área de conocimiento surge en una época de aceleradas transformaciones sociales y se instala, precisamente, como un área del conocimiento que intentaba explicar los cambios acaecidos debido a las dos grandes revoluciones que tuvieron lugar en Europa occidental; extendidas luego a lo ancho y largo del mundo (Giddens, 1982). Esto, porque con ellas se disuelve la forma de organización social que había predominado casi inalterada por cientos de años.

La primera de estas -la revolución francesa de 1789-, hizo posible que por primera vez en la historia un orden social fuese transformado por ideas puramente seculares de libertades e igualdades universales. Aun cuando podamos discutir su real aplicabilidad hoy en día, ésta creó un clima de cambio político que se extendió por occidente.

La segunda -la revolución industrial-, entendida inicialmente como un conjunto de innovaciones técnicas, produjo cambios sociales impensables hasta entonces. Con ella se desencadenó el movimiento de enormes masas migratorias. Habitantes del campo abandonaron su vida tradicional mantenida por siglos para buscar trabajo en la ciudad. Aparejado a ella se desató el exponencial aumento poblacional: Con el cambio de tecnologías y las mejoras en el área de la salud, la longevidad se extendió y la tasa de mortalidad infantil ha disminuido drásticamente hasta nuestros días.

Ambas revoluciones reconfiguran las formas de organización social vividas hasta entonces. Y en un contexto de cambio de modos de producción, de aglomeración de enormes cantidades de trabajadores pauperizados y del posterior surgimiento de la cuestión social, no es de extrañarse que el trabajo se haya posicionado como una categoría central en el pensamiento social.

Basta con recordar "*La ideología alemana*", "*La ética protestante*" y "*La división del trabajo social*" como tres textos pilares de la sociología y su fuerte vínculo con la idea del trabajo.

En la *Ideología alemana*, Marx reconoce la producción de los propios medios de subsistencia como el momento en que el hombre establece una diferenciación definitiva del resto de los animales, siendo esta una premisa del materialismo dialéctico y lo que Marx denominará el primer hecho histórico (Marx, 2004:12). Pero es en la sociedad moderna donde el trabajo adquiere para él condiciones particulares y no vistas hasta entonces. En ella, el hombre despojado de toda propiedad es formalmente libre pero no posee sino su propia fuerza de trabajo, la que debe vender a otros para la obtención de sus medios de subsistencia. Se produce así una separación del hombre con la naturaleza como su propio laboratorio, sociedad en la cual la propiedad estaría concentrada en manos de pocos hombres.

Weber en la *Ética protestante y el Espíritu del Capitalismo* realiza un ejercicio de rastreo histórico del moderno espíritu del capitalismo. Dicho espíritu, relacionado con la

racionalización del trabajo y de las oportunidades de mercado, derivaría en sus inicios de una matriz religiosa cristiana producto de la reforma y sisma de la iglesia católica. En la cual Martín Lutero abre la puerta al desarrollo del espíritu capitalista con la implantación de la idea de vocación y del ascetismo mundano. Pero no será sino con las ideas de Calvino sobre la predestinación y el éxito económico como señal de poseer la gracia divina que se consolidarán las bases para la formación del espíritu capitalista moderno: porque sólo la prosperidad y la acumulación de riquezas a través de una vida ascética y trabajadora constituían indicadores de la rectitud de un hombre salvado por el consigno divino. Pero la permanente acumulación de riquezas y la distancia generacional entre los primeros protestantes y sus descendientes, derivaron en un quiebre de la ética ascética y la correspondiente orientación al lucro y el consumo.

Por su parte, Durkheim se dedicará a ver las formas de integración social producto de las formas de trabajo. Sociedades con trabajos similares y una escasa división de tareas al interior del grupo presentarán una solidaridad de tipo mecánica donde lo que predominará es la conciencia colectiva. Entendiendo a esta como las creencias y sentimientos comunes al término medio de los miembros de una misma sociedad, constituyendo un sistema que tiene su vida propia (Durkheim, 1985). A este tipo de sociedad corresponderá un derecho de tipo penal donde lo que primará será la venganza de la sociedad hacia quien haya osado quebrar las normas y formas de vida orientadas por la conciencia colectiva.

Por el contrario, en sociedades donde existe una mayor división del trabajo primará una solidaridad de tipo orgánico. Solidaridad fundada en la interdependencia entre partes diferenciadas, la que traerá consigo un debilitamiento (aunque no extinción) de la conciencia colectiva. Aquí el derecho asociado será el derecho civil de orden restitutivo. No se buscará la venganza social sino la restitución del orden como un modo de asegurar el funcionamiento de las diversas partes componentes de la sociedad. Cabe destacar que en este tipo de sociedad no se extingue el derecho penal, sólo que su poder se ve confinado a ciertas acciones específicas. La institución que representará por excelencia la persistencia de la conciencia colectiva será el Estado.

Cada autor aborda así un análisis del trabajo desde distintas perspectivas y áreas de interés con sus respectivos cruces y diferencias. Pero en todos ellos parece dibujarse la idea del trabajo como una forma central en la vida de los hombres y con caracteres de orientación normativa.

Así en los inicios del pensamiento social moderno, el trabajo era el fundamento de una ciudadanía social. Porque el

“trabajo como actividad en la que se vinculan la utilidad económica y la ciudadanía social, se constituye en el fundamento del vínculo social y de la realización individual. El trabajo se convierte así en una actividad que sale de la esfera privada y pasa a ocupar un lugar destacado en la esfera pública” (Aguilar, 2004:176).

La paradoja está -como señala Omar Aguilar en su artículo *Globalización, modelo de desarrollo y trabajo en Chile* (2004) -, en que al mismo tiempo que el trabajo se establece como instancia

de institucionalización de valores, éste es sometido a procesos de racionalización técnica, a una parcialización del proceso productivo, al empobrecimiento de tareas asociadas y a un mayor grado de control sobre la fuerza de trabajo.

Fueron necesarios esfuerzos mancomunados, diversas luchas sociales, manifestaciones y discusiones en torno de la cuestión social, para que el Estado asumiera un rol activo en la consolidación de un modelo de desarrollo industrial como una forma de paliar estos efectos desintegradores y perversos sobre el trabajo humano.

Este Estado no sólo se concebía como posible regulador y juez entre las partes, sino que asumió un rol protagónico al incentivar el desarrollo de las industrias nacionales a través del modelo del Estado de bienestar en un intento por compatibilizar democracia y capitalismo.

Pero esta compatibilidad entre democracia y capitalismo, señala Aguilar (2004) fue mostrando signos de agotamiento. Hubo quienes privilegiaron el desarrollo democrático por sobre el capitalismo, y quienes se adhirieron al desarrollo del capitalismo por sobre la democracia.

Los vencedores instalaron en el país una serie de reformas neoliberales que tuvieron efectos des-estructurantes en sus inicios, para luego experimentar una reestructuración organizacional del trabajo. Proceso que perdura hasta hoy y que llevó a creer a algunos que el trabajo habría perdido centralidad.

Pero lo que hay es una reestructuración de las formas de trabajo:

“Los requerimientos de explotación de fuerza de trabajo hacen necesaria la introducción de nuevas formas de organización del proceso de trabajo, más flexibles y menos rígidas desde el punto de vista de la movilización y asignación de factores productivos, pero al mismo tiempo en un contexto autoritario que tuvo como resultado una pérdida de las conquistas sociales que habían sido en el fruto de todo un siglo de luchas obreras” (Aguilar, 2004:182).

Son varios los autores que desde las ciencias sociales y en especial, desde la sociología del trabajo han acusado un tránsito del trabajo clásico a situaciones laborales nuevas, desprotegidas y no convencionales.

Uno de ellos, Robert Castel, en su libro *La metamorfosis de la cuestión social (1997)* plantea que la sociedad actual sigue siendo una sociedad salarial. Habría entonces que tratar de pensar las condiciones de metamorfosis de la sociedad salarial, más que de resignarse a su liquidación. Junto a esta reordenación de los modos de producción existiría también un número creciente de *supernumerarios*, sujetos que viven al margen de la sociedad y la cual ya no los necesita para su funcionamiento, es lo que Castel llama la *nueva cuestión social*.

Esto no es solo efectivo para la sociedad francesa que Castel describió, también lo es para nuestro país. Una de las características del trabajo en Chile sería que hoy se realiza en condiciones de mayor desprotección e inestabilidad. La dictadura militar y sus políticas de *shock*, transformaron la estructura productiva previa del Estado de Bienestar, privatizando empresas y servicios públicos, desmantelando casi por completo la industria nacional:

La “expulsión de sectores cada vez más vastos de la población hacia la pauperización aparece como un fenómeno actual no despreciable, que coincide internacionalmente con el modelo neoliberal, que margina y empobrece al factor trabajo, buscando ganancias en las especulaciones de los mercados financieros” (Narbona, Páez y Tonelli, 2011:5).

Las cifras que avalan este pensamiento son –lamentablemente-, abundantes y se distribuyen desigualmente en la población. Ello por dos motivos:

En primer lugar, porque esta reestructuración productiva se dibuja como una situación positiva para los empleadores, pero no para los empleados. El detrimento de las condiciones laborales de los trabajadores a través de la instauración de dinámicas más flexibles se realiza en tanto implica una mejora en las condiciones de otros u otros. Sean estos los empleadores o dueños de las empresas; es por tanto un aumento de la plusvalía a costa del trabajador.

Como señala Richard Sennett, en su libro *La corrosión del carácter*, respecto a las nuevas formas de flexibilidad laboral:

“En la rebelión con la rutina, la aparición de una nueva libertad es engañosa. En las instituciones, y para los individuos, el tiempo ha sido liberado de la jaula de hierro del pasado, pero está sujeto a nuevos controles y a una nueva vigilancia vertical. El tiempo de la flexibilidad es el tiempo del nuevo poder. La flexibilidad engendra desorden, pero no libera de las restricciones” (Sennett, 200:61).

En segundo lugar porque las formas de trabajo tienden a la diferenciación, estableciéndose distancias entre los propios trabajadores, lo que trae como correlato un debilitamiento de las formas de acción colectiva.

En consonancia a lo anterior, la *Fundación Sol* en su informe *Precariedad laboral y modelo productivo en Chile* (2011), plantea la existencia de 3 anillos de inserción laboral jerárquicos de protección, continuidad y formalidad. En el primer anillo se encontrarían los empleos más protegidos, con una alta tasa de formalidad, estabilidad y protección; El segundo anillo correspondería a una inserción laboral media, que cuenta con algún grado de formalidad, protección y/o de estabilidad; Por último, el tercer anillo estaría compuesto por una inserción laboral baja donde se concentran las labores informales, desprotegidas e inestables.

Lo que ha constatado la fundación es una disminución en la participación del primer anillo desde Enero-marzo del 2009 a Julio-septiembre del 2011. Inclusive, el único anillo que aumenta numéricamente es el tercero (de desprotección e informalidad). Extendiéndose especialmente los trabajadores por cuenta propia y los subempleados.

El trabajo por cuenta propia o independiente se entiende como aquel que no reconoce una jefatura directa. En definitiva, se presenta la venta de un producto o servicio por parte de un sujeto a otro, sin una relación patronal mediando. El problema está cuando una relación laboral asimétrica y jerárquica se esconde bajo el nombre de trabajo independiente; práctica bastante extendida en nuestra sociedad. Narbona, Páez y Tonelli señalan que el tercer anillo está compuesto también de personas subordinadas pero independientes. La paradoja se explica mediante la idea que estas personas deben acatar las normas y el sistema de control de

trabajo dependiente, pero carecen de los beneficios asociados a un trabajo formal, tales como liquidación de sueldo, cotizaciones previsionales y otros derechos laborales de un asalariado convencional; esta cifra alcanza el exuberante número de 1.127.000 personas.

Aún más, en Chile sólo el 39% de las personas clasificadas como ocupadas a nivel nacional tienen un empleo protegido con contrato escrito, indefinido, cotizaciones de pensión, salud y desempleo, y liquidación de sueldo (Fundación Sol, Boletín N°1 Área tendencias del trabajo, Diciembre 2011).

Vemos así que algunas de las estrategias utilizadas por las empresas para aumentar la productividad son la subcontratación, el trabajo temporal, el trabajo a domicilio (sin regulación legal), y el suministro de trabajadores por empresas externas. Todos ellos, precarizan las condiciones laborales y desdibujan las responsabilidades de los empleadores para con sus trabajadores.

Como señala Thelma Gálvez, del Departamento de Estudios de la Dirección del Trabajo:

“La lógica productiva se ha compartido dividiendo los procesos productivos cada vez más en establecimientos diferentes ligados entre sí, lo que ha permitido distribuir entre ellos el riesgo empresarial y las pérdidas y ganancias, según relaciones desiguales de poder y de acceso a los mercados. Internamente ha funcionado disminuyendo costos y riesgo empresarial mediante menor empleo de capital y traspaso de parte de los costos y riesgos a los trabajadores” (Gálvez, 2001:13).

Facilitando este proceso, el neoliberalismo establece las relaciones laborales como relaciones entre privados, por lo que la injerencia estatal es vista como inapropiada. La intervención estatal solo es utilizada como un intento legal de restar poder a la relaciones de negociación colectiva. La justificación es la autonomía de los actores laborales, pero deja expuestos y sin herramientas necesarias a los trabajadores frente al poder de los empleadores, deconstruyendo el sistema de tutelaje laboral que el Estado de compromiso había logrado construir.

A ello ayuda la continua diferenciación y surgimiento de labores especializadas con sus respectivas particularidades, lo que dificulta la integración y acción colectiva desde el trabajo. Aguilar (2004) manifiesta que los datos muestran un aumento de organizaciones sindicales, pero una baja de personas sindicalizada. Eso implica que hoy los sindicatos tienen menos poder y menos adherentes por sindicato). Desde 1990 a la fecha baja el porcentaje de negociación colectiva, así como también se observa una baja en la incidencia de la huelga. Eso, más que estabilidad y mejora de condiciones, se traduce en un debilitamiento de la capacidad de acción de los trabajadores producto de la reestructuración del trabajo.

Durkheim señalaba que con la continua diferenciación del trabajo en sociedad, se desarrollaría una solidaridad de tipo orgánico basada en la necesidad y complementariedad de unos y otros. El problema es que en muchas ocasiones esta necesidad entre los hombres establece una relación de tipo asimétrico. El derecho restitutivo no parece suficiente para salvaguardar el buen funcionamiento de la sociedad, pues en su utilización libre y sin tutoría no reconoce las asimetrías de poder entre sus participantes.

La continua especialización y división del trabajo trae consigo el peligro de la especificidad y la desarticulación de los trabajadores. Esto, al hacer de sus condiciones particulares un problema que no concita el apoyo de la sociedad y su conciencia colectiva. Es por eso que el Estado, como garante de la conciencia colectiva no puede desentenderse de estos asuntos que pareciesen ser exclusivos de una relación entre privados.

Cabe preguntarse ahora: ¿Y qué sucede con el trabajo artístico?

B. El mercado de trabajo artístico

Dado el énfasis que se otorga a la imaginación y creatividad en el arte, el trabajo en esta área suele ser clasificado como un trabajo atípico. Presentándose un auto reconocimiento de esta diferencia por parte de los trabajadores ligados a la cultura, y en especial por parte de los artistas (Menger, 1999; CNCA, 2004; Becker, 1951).

Una descripción general de los artistas como grupo ocupacional nos demuestra que son en promedio menores que el general de la fuerza de trabajo, poseen mayores niveles de educación, tienden a concentrarse en unas pocas áreas metropolitanas, muestran un mayor porcentaje de trabajo por cuenta propia, mayores niveles de desempleo y de diversas formas para contener el subempleo (trabajo a medio tiempo no voluntario, trabajo intermitentes y menos horas de trabajo) y con mayor frecuencia recurren al pluriempleo (Menger, 1999:5).

Estas diferencias pueden ser apreciadas tanto a un nivel subjetivo como desde trabajos que utilizan metodologías cuantitativas (provenientes de la economía y sociología).

El abordaje no es sencillo porque reporta diversas consideraciones. Tales como la problemática en torno al valor del arte desde una perspectiva económica, sus fuentes de financiamiento, las particularidades que enfrenta el trabajo artístico y sus trabajadores (Throsby, 2001), así como las convergencias con las tendencias generales del trabajo en el capitalismo moderno inserto en un proceso de globalización (el cual revisamos anteriormente). Pasaremos a continuación a desarrollar una descripción de las principales características del trabajo artístico y sus respectivas problemáticas:

1. Los mercados artísticos: su evolución, espacialidad y limitaciones asociadas

Pierre-Michel Menger, en su artículo “Artistic Labor Markets” (1999)⁸ menciona que en la actualidad existe una evolución general de los mercados artísticos. Desde una perspectiva de la demanda, el incremento del salario real ha significado un cambio en la curva de demanda por las artes, observándose un incremento en la fracción de los ingresos nacionales dedicados a las artes y los trabajos artísticos.

⁸ Menger desarrolla una revisión bastante exhaustiva de las formas generales que adquiere el mercado laboral artístico. Su texto será una referencia central para la construcción de todo este capítulo. Muchas de las ideas aquí presentadas pueden encontrarse desarrolladas con mayor exhaustividad en dicho artículo.

La misma tendencia –aunque no necesariamente con igual magnitud- sucede desde el punto de vista de la oferta. Tanto en Francia como Estados Unidos (países que sirven al análisis de Menger) se observa un crecimiento sistemático del empleo artístico. Donde todas las ocupaciones artísticas, salvo la música, han observado también un crecimiento en la proporción de mujeres participantes.

Junto con estos cambios se aprecia una tendencia a las bajas contrataciones a largo plazo que se condicen con las transformaciones del trabajo a nivel general, pero también debido a una pujante necesidad de mayor flexibilidad en el área artística. Las carreras que escaparían a esta tendencia flexible son aquellas de corte burocrático, tales como la participación en orquestas o compañías de ballet, las que presentan un elenco estable y consolidado.

Se observan así movimientos contrapuestos pero comprensibles. Existen hoy mayores puestos de trabajo y oportunidades laborales para aristas al mismo tiempo que un aumento del subempleo y de la precarización, todo al mismo tiempo. Esto se explicaría porque el crecimiento en la curva de demanda por las artes tiene una magnitud menor a la curva de oferta laboral artística, generando este tipo de paradojas.

Sumamos a esto que el crecimiento de la demanda por los servicios y objetos artísticos no se reparte equitativamente en la población. Las artes en general -y en especial aquellas que necesitan de mayores recursos y coordinación entre diferentes actores para su concreción-, se concentran en los grandes centros urbanos (Menger, 1999).

Depender de una concentración espacial ha resultado una medida efectiva para superar la complejidad de la desintegración vertical y la alta flexibilidad del proceso de producción. A mayor costo, mayor será la probabilidad que una firma se aglomere con el fin de beneficiarse de una economía a escala extensa. Es por eso que aún cuando exista una cultura de descentralización activa como ha sido en el caso de Francia (Menger, 1999) en las últimas dos décadas, la concentración de artistas y profesionales no ha declinado significativamente.

Otro problema asociado a los mercados artísticos, es la denominada '*Enfermedad de Baumol*' (Menger, 1999; Throsby, 2001). A grandes rasgos esta "enfermedad económica" es un fenómeno que se produce en ciertos sectores de la economía, cuando los avances en el área tecnológica no implican un aumento a igual nivel en la productividad. Representar la *Pieza para Piano y cuarteto de cornos* de Marcos Meza, necesitará de la misma cantidad de músicos en 30 años que los que necesitó el día que fue inventada (a menos que se hiciese una reinterpretación-y por tanto- ya la obra no sería la misma).

En medida que la productividad en el área artística no mejora a niveles similares que otras áreas de producción, el valor económico relativo de las actividades artísticas, aumenta. De forma que si se quiere mantener el desarrollo de actividades artísticas y culturales, la revisión de sus formas de financiamiento y el apoyo estatal otorgado es un elemento central.

2. La flexibilidad como problema y necesidad

Si bien los contratos indefinidos son improbables en el área artística, ello no se traduce directamente en una sensación de inestabilidad laboral. Muchas veces los participantes del sector cultural arguyen que necesitan de autonomía para crear, reconociendo que este tipo de contrato es algo ajeno a su realidad.

Por esto, cuando el contrato indefinido existe, se presenta una dualidad en el artista:

“En el caso de los trabajadores que tienen un contrato con una institución, se observa una aparente contradicción. Por un lado, reconocen que es la única manera de poder dedicarse exclusivamente a la actividad cultural, pues implica estabilidad laboral, pero, por otro lado, el contrato supone someterse a las decisiones de otro. Así, se estaría transando cierta libertad creativa por una mayor estabilidad (...)” (CNCA, 2004:55)

Así, la búsqueda de flexibilidad es una condición recurrente del trabajo artístico, debido al alto cambio de contenidos de actividades en el tiempo. Esto ocurre según Menger (1999) al menos por tres motivos.

En primer lugar, los valores en el mercado de los productos artísticos dependen generalmente de su originalidad y de una diferenciación más o menos pronunciada. Esta creación especializada requiere de tiempos específicos que no se ciñen -en la mayoría de los casos-, por formas de trabajo fijas y estandarizadas. La importancia de la originalidad y la creatividad radica en que son elementos esenciales de distinción entre el artista y los *otros*. Con estos elementos el artista compite con sus habilidades únicas e irreproducibles, que hacen de su trabajo un objeto de valor escaso e irremplazable.

En segundo lugar, se necesitan múltiples actividades para realizar una película, un disco, un concierto o una obra, y cada participante cambia a un nuevo proyecto una vez finalizado el inicial. Esto requiere de un desafío constante. Los productos artísticos tienen un tiempo de creación, producción y exhibición, luego de los cuales los artistas se envuelven en otros procesos creativos. Un mismo artista puede trabajar simultáneamente en varios proyectos con el objetivo de diversificar sus fuentes de ingreso y mantenerse vigente en su mundo del arte.

En tercer lugar, el gusto por la novedad del público y lo cambiante de este gusto hace que el artista deba adaptarse constantemente a nuevos trabajos y proyectos. Por mucho que el artista estime que su trabajo no está sujeto a influencias externas, vivir de la producción artística sólo es posible cuando el objeto arte es valorado por otros, los que están dispuestos a adquirirlo a un determinado precio de mercado.

Idalina Conde en su artículo *“Artists as vulnerable workers”* (2009) señala que un retrato del trabajo europeo del KEA Report del año 2006, demuestra que en el área artística es mayor el número de trabajo temporales, part-time e independientes. Especialmente en contextos creativos, estos trabajos se asocian a carteras de trabajadores y redes u organizaciones basadas en proyectos.

Paradójicamente, a partir de estas condiciones los trabajadores artísticos aparecen como modelos actuales de flexibilidad con mercados altamente competitivos donde el autoempleo ha sido desde larga data el status de trabajo prevalente.

Menger (1999) señala que los artistas trabajadores por cuenta propia demuestran la mayoría de los atributos formativos de carreras empresariales: la motivación constante, un fuerte compromiso laboral, alta productividad asociada con su independencia ocupacional y un alto grado de riesgo asumido debido a la elevada variabilidad en las ganancias. Esto deriva de la capacidad de controlar su propio trabajo, un fuerte sentimiento de logro personal a través de la producción de productos tangibles y en la habilidad de marcar su propio paso.

Pero no todos ganan en este proceso. Hay por ende, una independencia muchas veces ilusoria. Quienes no consiguen el éxito quedan atrapados en una situación de precariedad. A esto se agrega que la propia situación del artista tiende a ser más desfavorable en comparación a trabajadores con una dotación de capital humano equivalente (con similares niveles de educación, entrenamiento y edad). Y experimentan también mayor variabilidad en sus ingresos y mayor dispersión en tales.

Irónicamente, señala Menger (1999), los artistas nutren voluntariamente la leyenda dorada de la creación, de carácter subversivo y anticonformistas que se rebela contra convenciones sociales y comerciales del utilitarismo; sin embargo, evolucionan diariamente en los entornos económicos más adaptados a las exigencias del capitalismo moderno –a través de una extrema flexibilidad, autonomía, tolerancia de la desigualdad, y formas innovadoras de trabajo en equipo.

Según Throsby, en su libro *“Economía y Cultura”* (2001), existen 4 características asociadas al mercado de trabajo artístico, las que a nuestro entender, se ven permanentemente atravesadas por el concepto de flexibilidad. Sean estas la baja posibilidad de trabajar a tiempo completo en la ocupación creativa; la asimetría en la distribución de beneficios; el hecho de que la enseñanza formal no se traduzca en un mayor éxito económico; y el riesgo.

El que la mayoría de los trabajadores artísticos no puedan dedicar la totalidad de su tiempo de trabajo a sus actividades creativas, se traduce en un predominio de trabajadores a tiempo parcial, de los cuales la mayoría cuenta con otras fuentes laborales. Estos otros trabajos pueden ser tanto al interior del mundo de las artes; presentarse como actividades afines y colindantes a su área artística; o como actividad laboral totalmente ajena al arte. En este sentido, nos atrevemos a llamar a los artistas que presentan esta condición, como *subempleados* en su área de especialidad. Concepto que debe ser afinado en medida que muchos artistas no son realmente empleados, sino que poseen una variada combinación de rasgos de subordinación e independencia al mismo tiempo.

El pluriempleo se consagraría como estrategia para subvertir esta situación desfavorable. Éste tiene un origen más próximo a la necesidad que la elección, al permitir diversificar los riesgos asociados al trabajo artístico (Throsby, 2001; Menger, 1999).

La segunda característica asociada a los mercados de trabajo artístico es la asimetría en la distribución de beneficios entre los artistas y sus tendencias monopolistas: Mientras el general de los artistas presenta una retribución muy baja por sus actividades, unas pocas figuras acaparan una gran cantidad de recursos públicos y privados.

Para Menger (1999), una posición temporal de monopolio en el mercado puede ser suministrada por un artista de renombre, en la medida en que sus habilidades y talentos son demandados. En la continua expansión y desarrollo las industrias culturales, el retorno monopolístico a la reputación puede aumentar en función de diferentes sistemas de fijación.

Este proceso de monopolización de oportunidades entre artistas, en parte se explica por el énfasis en la individualidad, creatividad y la propagación de la idea del carácter irremplazable del trabajo artístico. Así también, la admiración por los artistas requiere que otros muestren interés en el propio trabajo, y que consecuentemente ocurra una comparación competitiva respecto a otros.

Idalina Conde (2009) demuestra que existe un cierre social en la entrada a las esferas artísticas en Portugal. En el periodo 2001-2003, sólo el 12% de los artistas visuales reconocidos por el censo estaban activos y presentes en los principales locales profesionales como centros de arte, galerías y museos.

Bajo el mismo diagnóstico, una revisión de estudios anteriores llevada a cabo por Conde, demuestran que los artistas más reconocidos representan sólo el 6% del valor censal. Esto sucede con una lista de 100 artistas dados por 20 críticos de arte y curadores en 1997, y aun peor, la cifra se reduce a un 3% cuando se pide considerar los principales nombres solamente.

El monopolio del renombre artístico en las artes es considerado problemático bajo dos perspectivas: En primer lugar, todo artista puede alegar que posee cualidades únicas e incomparables (es decir, carga con una oferta aparentemente monopolística según Menger), basadas en una constante competencia entre los pares. Pero (y en segundo lugar) esta oferta no siempre recibe atención por parte de la comunidad, las puertas se encuentran cerradas ya que otros artistas han logrado posicionarse como proveedores monopólicos. La concentración de los recursos en artistas de renombre impide que se desarrollen todas las posibles obras u expresiones artísticas por falta de recursos y atención. La sociedad subutiliza así los elementos creativos disponibles y tampoco asegura que quienes hayan obtenido un posicionamiento elevado en área de las artes (del tipo que sea) sean los más capacitados, o que quienes no lograron el éxito tienen menos talento que aquellos que ocupan puestos privilegiados. Esto sucede porque se hace especialmente difícil medir el valor del trabajo artístico y de los bienes culturales.

Throsby (2001) señala que para encontrar el valor de una obra artística desde una perspectiva cultural, debemos tomar en cuenta que ésta presenta un determinado valor estético, espiritual, social, histórico, simbólico y de autenticidad. Valores que pueden ser traducidos a niveles escalares, pero que deben aceptar variaciones permanentes en su medición, pues el valor cultural de una obra no está dado de una vez y para siempre.

Este valor cultural de los productos o servicios artísticos puede ser comparado con el valor económico de tales, estableciéndose en algunos casos una simetría en su variación: A medida que el valor cultural de una obra aumenta, también lo hace el precio de la misma. Sin embargo, el mismo Throsby se encarga de señalar que existen numerosos contraejemplos para que esta sea una regla general. Existen productos con un alto valor cultural, que sin embargo reciben una baja retribución económica. A su vez que existen productos con un bajo contenido cultural (pensemos en programas con Rojo, Alfombra Roja o Fiebre de Baile) que sin embargo presentan un muy elevado valor económico.

En realidad –como señala Menger (1999)-, el proceso de valoración que produce sistemas de calificación es un proceso que genera conmoción, y el proceso de selección de los mejores tiene su larga vida de patologías.

Dado que el mercado de los productos artísticos presenta competencia de tipo imperfecta, surgen problemas en cuanto a cómo los consumidores –tanto aquellos con una elevada posesión de capacidad cultural como los consumidores a nivel general- pueden conocer y evaluar muchas de las características de una gran variedad bienes diferenciados.

La tercera característica asociada al mercado de trabajo artístico es que la enseñanza formal recibida no necesariamente se traduce en mayor éxito, -como sucede en otras ocupaciones laborales. Acá dos elementos centrales serán los conceptos de “aprender haciendo” y la “precocidad” en las artes.

Desde esta perspectiva, la decisión de ingresar al mundo laboral de las artes no puede ser entendida desde un punto de vista funcional donde los actores conocen sus habilidades y ocupan los puestos de trabajo más adecuados, porque el artista es un actor que sólo podrá saber sus potencialidad en medida que recopila información, aprende estrategias de desenvolvimiento, acumula redes de contacto y agrega nuevas técnicas a su oficio en el mundo práctico.

Por tanto, el trabajador artístico actúa sin conocer su dotación inicial de capacidad y el talento o lo que éste puede ser capaz de expresar a lo largo de su carrera; la que no se desarrolla en la escuela, sino mayoritariamente fuera de ella.

Acá también la precocidad a menudo desempeña un papel importante. Menger (1999) señala que esto sucede no sólo como una característica de los mitos en torno a la *auto- generación de genios*, pero también como síntoma de la ambigüedad de la transición desde el entrenamiento al trabajo, dado que muchos artistas creativos y performáticos producen una serie de trabajos y obtienen reconocimiento de ellos antes de que su entrenamiento formal esté completo.

A esto se debe agregar que en algunos casos se vislumbra una posición crítica por parte de los artistas ante el mundo de la academia. La enseñanza formal es vista como potencialmente peligrosa por su tendencia a la estandarización de los procesos, e inútil al sostener que el aspecto central para la consagración del artista es el talento innato. Podemos discutir, y efectivamente se ha discutido largamente la idea de “talento” desde las ciencias sociales, sin

embargo, ello no quita que para el trabajador artístico siga siendo un elemento central de su pensamiento.

La cuarta característica asociado al mercado de trabajo artístico es el riesgo en el quehacer del artista (Throsby, 2001; Menger, 1999; Conde, 2009).

Para Conde (2009), este es un co-componente de la creatividad y la innovación. Y en las industrias culturales, por ejemplo, está concebida como una especie de "paradoja inherente" dentro de las organizaciones racionalizadas, siempre en busca de la próxima novedad inspirada en ese "combustible" siempre contingente.

Aquí, la vulnerabilidad producto del riesgo en el trabajo artístico se da desde una perspectiva doble. Los artistas son vulnerables porque presentan contingencias laborales (tales como el subempleo, trabajos intermitentes y múltiples, trabajo independiente, contratos precarios, bajos salarios y grandes inequidades en la reputación y las recompensas), y también por sus identidades dependientes, las que están expuestas a formas específicas de poder simbólico de competencia y procesos de búsqueda de reconocimiento (Conde, 2009). Esta situación de precariedad se acentúa con el hecho de que el riesgo recae generalmente sobre el último eslabón –y paradójicamente el núcleo- de la cadena productiva en las industrias culturales: el artista.

Las formas de abordar el riesgo pueden ser diferenciadas entre artistas:

“Para unos es irresistible el señuelo de la fama a pesar de la probabilidad de éxito muy baja. Para otros, la incertidumbre se acepta simplemente como inevitablemente concomitante a una característica artística. Es probable que los artistas contrarios al riesgo controlen este mediante el pluriempleo y otras estrategias” (Throsby, 2001:138).

Vemos así que el ya mencionado pluriempleo se divisa como una estrategia de control de riesgos. Pues con una diversificación sectorial de contrataciones el artista posee un mayor control financiero y asegura la continuidad de su carrera en un mercado laboral desintegrado. Esta ampliación del campo laboral puede darse, como ya habíamos señalado, en el propio sector artístico; a través de un trabajo relacionado con las artes; o mediante trabajos no artísticos.

Dentro de las labores asociadas al área artística pero que no tienen que ver directamente con la labor creativa, la docencia ocupa un lugar importante en las artes. Como lo demuestra el estudio llevado a cabo por Verónica Ardhengi en la Universidad Nacional de la Plata en Argentina: Al hacer un estudio sobre una muestra de 60 licenciados de Bellas artes de la Universidad Nacional de la Plata, el 50% de ellos se dedicaba a la docencia, mientras que un reducido 9% tenía como principal fuente de ingreso la actividad artística (Ardengi, 2010:10).

Este aprendizaje formal tiene una relación paradójica con el artista: Por un lado, el artista ve en esta actividad una posibilidad de obtener mayor estabilidad en sus ingresos, pero al mismo tiempo suele creer en la importancia del auto-cultivo del talento artístico. Así, el artista como maestro combina dos formas antagónicas de

carrera, uno (profesor) que representa la imagen de la carrera tradicional ya que supone antigüedad, orden y un sentido de la acumulación de la formación; y otro (el artista como genio) que se basa en originalidad y acentúa la importancia de la creatividad (White en Menger, 1999).

Desde un enfoque histórico, el pluriempleo muestra una tendencia al alza, y los trabajadores artísticos en muchos países son quienes presentan un mayor porcentaje entre trabajadores que tienen un trabajo secundario: En adición a lo anterior, las ocupaciones artísticas son las primeras del ranking en el porcentaje de trabajos sostenidos como trabajos secundarios. Así lo demuestran también los resultados obtenidos en el estudio de Ardenghi (2010): un 43,5% de los egresados de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata tenía en promedio dos trabajos y un 21,7% poseía tres, mientras sólo un 17,4% de la muestra contaba con un único trabajo.

El *Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural*, realizado con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes el año 2004 también demuestra resultados similares. Para los trabajadores del sector artístico y cultural que no poseen trabajo indefinido –es decir, la gran mayoría- la recurrencia al pluriempleo es bastante frecuente, llegando al 60% en la región metropolitana. De estos, un 33,7% realiza como complemento actividades fuera del sector cultural, y $\frac{1}{4}$ de ellos termina por obtener más ingresos en las áreas ajenas a la cultura y las artes.

Cabe destacar que esta estrategia presenta un carácter diferenciado según el área de que se trate y la etapa de vida en la que se encuentre el artista. En efecto, las fuentes de ingresos son mucho más dispersas en el comienzo de la vida profesional de un artista, logrando un mayor control cuando la reputación del artista crece y cuando su habilidad de seleccionar entre diferentes oportunidades lo permite alcanzar un balance más cuidadoso entre compromisos (Menger, 1999:31). Así, nuevamente la edad se presenta como un factor relevante a incluir en nuestro análisis.

Además del pluriempleo, otra forma de reducir el riesgo en los trabajadores artístico es contar con una densa red de relaciones laborales. Esto permite capturar mayores oportunidades laborales e ingresos. Ahora bien, esta red también funciona desde el lado de las industrias culturales, donde el conocimiento del trabajo y la calidad de un artista pueden ser evaluadas a través de recomendaciones y experiencias previas. Mientras más densa la red, mayor probabilidad hay que el artista ejerza un control efectivo sobre su condición de riesgo. Fenómeno que también serviría para explicar la concentración de las industrias y circuitos culturales y artísticos en las grandes ciudades.

La vulnerabilidad e inestabilidad laboral en el área artística también puede ser combatida a través de la acción colectiva. Los artistas pueden compartir su riesgo ocupacional mediante un fondo de recursos, trabajando bajo una base cooperativa. Según Menger (1999), una característica común de la acción sindical es la preocupación por la transferencia de ingresos y la redistribución. Ambas modalidades permiten que los trabajadores se adapten a condiciones más flexibles y desequilibradas de los mercados de trabajo artístico. Tal es el caso de algunas

de las actividades que realiza la SCD en Chile, redistribuyendo un fondo de recursos obtenido a partir del cobro de patente a locales, radios y eventos que utilicen productos musicales.

Sin embargo, existen problemas de alcance y reproducción de dicha acción. En primer lugar, la SCD sólo considera a los músicos que son autores sin incluir en ello a los intérpretes musicales (como sucede con algunos músicos de jazz). Y en segundo lugar, la redistribución se realiza en forma dispar según la frecuencia en que los músicos nacionales son escuchados, por lo que bajo esa lógica inconscientemente perpetúa el éxito en unos y dificulta el ascenso de otros.

Se intuye que estas formas adquiere el trabajo artístico, sus características y estrategias asociadas no están exentas de consecuencias: En primer lugar, estas formas del trabajo puede que condicionen la entrada de un perfil específico de sujetos al mundo del arte (desde una perspectiva Bourdesiana); En segundo lugar, obliga a establecer determinadas estrategias de posicionamiento y colaboración entre los artistas (desde una perspectiva interaccionista Beckeriana); Tercero, empuja a los Estados a tomar decisiones con el fin de resguardar el desarrollo de la cultura al interior de un país delimitando lo que entienden por arte y cultura; Y por último, el marcado acento del componente creativo (atravesado por la flexibilidad y el riesgo) en la producción artística puede condicionar la formación de una identidad y representación social particular.

IV. Recursos, Institucionalidad y legislación en torno al trabajo musical en Chile.

Todo desenvolvimiento artístico requiere de recursos económicos y de un espacio físico que lo soporte. No hay modo de hacer arte fuera del contexto social, o al menos este no trasciende en tanto no es desarrollado con otros o frente a otros. Por tanto la obtención de recursos y la presencia del Estado y su posición frente al desarrollo de las artes es clave para comprender el tipo de arte que se desarrolla en un país y las posibilidades y limitaciones que este adquiere.

Las formas de mediación del Estado en las artes son diversas. Según Becker (2008) éste puede intervenir a través de apoyo abierto, censura y supresión de formas artísticas. La mencionada enfermedad de Baumol se ve reflejada en el hecho que la mayor parte del arte, para materializar o expresarse, necesita de más dinero del que posee el artista, lo que obliga a la asociación, al préstamo o a la obtención de recursos institucionales.

La posición que en este caso adquiera el Estado frente a cada una de las artes es una opción que guarda consecuencias en el desarrollo cultural de un país. Como señala Becker,

“... el gobierno, por menos que haga, es invariablemente parte de una red cooperativa de producción de arte” (Becker, 2008: 218).

Así, el apoyo (o no apoyo) económico y legislativo que otorgue el Estado es necesariamente político. Pues facilitará la emergencia de cierto tipo de arte en desmedro de otro.

En lo que respecta a los recursos económicos a nivel general, estos se clasifican en dos categorías según su procedencia (Hernández, 2009). Distinguiendo entre recursos particulares e institucionales. Mientras los *recursos particulares* son los que aportan los sujetos naturales al consumir producciones culturales, u obtenidos por el propio artista a través de la ampliación de sus fuentes de ingreso por medio de trabajos relacionados con las artes o directamente no artísticos; El *recurso institucional* implica financiamiento que no proviene de personas naturales.

Es decir, los recursos particulares suelen entregarse a cambio de productos (un disco, un cuadro, una función de teatro ya planificada); los recursos institucionales servirían como financiamiento para esas producciones, sin olvidar que el dinero obtenido de las producciones también puede ser invertido en otras producciones a futuro.

En una segunda separación analítica, los recursos institucionales, pueden ser subdivididos en públicos o privados. Entendiendo por recursos institucional público al presupuesto nacional, el Consejo de la Cultura, el consejo monumentos nacionales, y la dirección de asuntos culturales. Entre los recursos institucionales privados existen las donaciones a terceros, los auspicios a grandes espectáculos, la adquisición de obras, creación de galerías y la organización de fundaciones (Hernández, 2009).

El descubrimiento de la importancia que adquiere el arte y la cultura en los espacios de la vida social y como materia de conformación de identidad e integración han hecho que el Estado incorpore medidas legislativas en torno al desenvolvimiento de éstos ámbitos (Yúdice, 2002).

Este reconocimiento se otorga tardíamente una vez que el Estado reconoce el valor económico del campo cultural. Tal como se señala en el estudio de caracterización de los trabajadores culturales en Chile del CNCA:

“se produce una progresiva resignificación social de las actividades culturales, a las que precisamente se les comienza a reconocer como una actividad con valor económico, pero donde dicho valor radica justamente en la especificidad de la labor cultural como productora, no de mercancías, sino de sentido. Es en ese contexto donde el campo cultural aparece como autónomo, capaz de generar por sí mismo valor económico, y termina convertido en un área de gran atractivo para el emprendimiento económico” (CNCA, 2004:26).

Cabe destacar que según el mismo estudio, de los 18.000 sujetos que se dedican a actividades relacionadas con el arte, sólo el 2% trabaja en condiciones de estabilidad y de respeto por las normas laborales y provisionales.

Las particularidades del trabajo artístico, como son el trabajo dominical, la relativa ausencia de jornadas laborales establecidas, la presencia de un alto índice de trabajo nocturno, los períodos de trabajo intensivo y de espacios de tiempo libre prolongado (CNCA, 2004), harán necesaria una normativa especial para asir los problemas asociados a estas características novedosas y ajenas al trabajo asalariado que reside en el imaginario colectivo.

Es importante destacar que si bien existe una tendencia mundial hacia la desregulación de las jornadas laborales -y de un aumento de trabajo informal con sus diversas variantes-, la situación del área artística se debe más a su forma y desenvolvimiento intrínsecos que a una reestructuración productiva, materia que ya fue tratada con mayor detalle en capítulos anteriores.

Como una forma de hacer frente a estas condiciones del trabajo artístico y para contribuir al fomento de las artes y la cultura, dada su relevancia económica y social (como productoras de integración social), es que se han creado diversos mecanismos de regulación, incentivo y distribución de recursos. Según las condiciones y formas que adquieran aquellos mecanismos se podrá identificar el tipo de apoyo brindado por el Estado a las artes y la cultura.

Según Arturo Navarro (2006), en su libro, *Cultura, ¿quién paga?*, Existen cuatro modelos de apoyo estatal a las artes y la cultura: El Estado Facilitador, Patrocinador, Arquitecto, e Ingeniero. A grandes rasgos, el Estado Facilitador es aquél que financia las artes a través de la reducción de impuestos a individuos, empresas o corporaciones que deseen invertir en proyectos artístico-culturales. Es decir, se asienta en la idea de la libertad de los hombres y la libre regulación del mercado artístico. El país representativo de este tipo de Estado es Estados Unidos de América; y las falencias de este tipo de modelo de apoyo, es que no se asegura excelencia o calidad de la obra, sino que tenderán a predominar los criterios de popularidad, masividad o gustos personales de donantes filantrópicos.

El *Estado Patrocinador* es aquel que financia las artes, pero a través de consejos de artes autónomos. En este modelo, es el gobierno quien otorga recursos, pero no es él quien decide qué hacer con esos recursos. Son los consejos los que se preocupan de promover estándares de calidad en artistas profesionales y aseguran responder a los cambios de forma y estilos del arte según los recorridos de la comunidad artística.

Acá,

“...el estatus económico de los artistas y de las empresas depende de la combinación de la taquilla, el gusto, y preferencia de los donantes privados y los aportes recibidos desde los consejos de las artes autónomos” (Navarro, 2006:30).

El *Estado Arquitecto* financia las artes a través de los ministerios específicos del caso, y serán por tanto los burócratas quienes determinan los aportes. La diferencia entonces, entre el Estado Arquitecto y Patrocinador, es que mientras el primero tiene una connotación burocrático-política, los consejos de Arte propios del Estado patrocinador, tienen un poder de decisión con mayores niveles de independencia y autonomía. Los aspectos positivos del modelo de Estado Arquitecto es que el artista está librado de la dependencia del éxito popular a través de boleterías, mas debe sacrificar parte de su independencia en tanto su inclusión está muchas veces condicionada por factores de índole política.

Por último, el *Estado Ingeniero* es dueño de todos los medios artísticos de producción, y por tanto sólo financia el arte que alcanza los niveles políticos de excelencia.

Por tanto,

“...el estatus económico del artista es determinado por la militancia en sindicatos de artistas aprobador oficialmente por el partido. Cualquiera que no pertenece a dichas organizaciones, por definición, no es un artista” (Navarro, 2006:30).

Es difícil encontrar tipos puros de modelos de apoyo estatal a la cultura y las artes, pero sí se puede afirmar que hay países que siguen más ciertas tendencias en contraposición a otras. El caso chileno parece presentar variantes de los tres primeros tipos (con prevalencia de los dos primeros). Esto, dada la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes el año 2003 a través de la ley 19.881, la promulgación de la ley 19.889 que regula un tanto la condición de los trabajadores de las artes y la cultura, y la cada vez más fuerte presencia de mecanismos que incentiven la inversión privada en el marco de la Responsabilidad social empresarial a través de la ley 19.985 de reforma tributaria (o Ley Valdés).

Con la creación del CNCA, se pretende asegurar una institucionalidad que permita recibir y distribuir recursos con fines de desarrollo artístico cultural a través de distintas líneas temáticas. La relativa autonomía del consejo está dada por la conformación de una directiva, que a pesar de estar dirigida por un ministro de Estado, el resto de los miembros componentes son asignados de forma relativamente autónoma, incluyendo a artistas nacionales destacados. Su división en consejos regionales aseguraría su presencia a lo largo del país y la respectiva representación de la variedad cultural de cada región.

En lo que respecta a su capacidad de financiamiento, en el proceso de selección y ejecución de los fondos asignados en el campo artístico (fondo del libro y la lectura, fondo de fomento a la música nacional, fondo de fomento a la creación audiovisual), el CNCA debe rechazar año tras año miles de proyectos, no pudiendo dar abasto a las cuantiosas iniciativas artísticas.

Tal razón, sería uno de los argumentos más poderosos para la incorporación de fuentes privadas (empresas y corporaciones) en la inversión artístico-cultural. Así, la promulgación de la ley 18.985, busca *“servir de estímulo a la inversión privada en proyectos y actividades artístico-culturales a través de una exención tributaria, ascendente al cincuenta por ciento del monto de donación”* (CNCA, 2009:27).

Para el 2001, el porcentaje de instituciones dedicadas a la promoción y el fomento de las artes, era de un 4,7% (CNCA, 2003). Es decir, existiría una baja presencia del aporte institucional privado filantrópico en nuestro país. Con el fin de apalea el déficit presupuestario en el desarrollo de la cultura y las artes, la tendencia está en importar el modelo de la Responsabilidad Social Empresarial.

Dicho modelo se acoge a la ley 18.985, donde se autoriza a los contribuyentes del impuesto de primera categoría (empresas) y los contribuyentes de impuestos complementario (personas naturales) a descontar de su impuesto a la renta, el 50% de los recursos que hayan donado con fines culturales (Hernández, 2009; CNCA, 2009).

En general el procedimiento de postulación de las empresas a este beneficio es bastante sencillo: se debe presentar un proyecto que describa las actividades generales que contemple la donación, estimando la cantidad de recursos que requerirá para ello.

Estos proyectos son evaluados por el comité calificador de donaciones culturales privadas. Entre ellos, por el ministro de educación, el presidente del senado, el presidente de la cámara de diputados y del presidente de la confederación nacional de la producción y del comercio y un representante del consejo de rectores. De los aportes privados destinados a la cultura, el 46% se dirige a programas o proyectos educacionales, un 27% a las artes visuales, y el 12% a la música.

Según Lucía Hernández (2009), maestra en gestión cultural de la Universidad de Chile, generalmente un gran número de proyectos presentados son aprobados, y es poca la fiscalización ejercida en torno a la ejecución efectiva de la actividad en cuestión, dando lugar a posibles irregularidades en el proceso.

Por su parte, la ley 19.889 (Ley de regulación al contrato de trabajadores artísticos) constituye un avance en términos de regulación de la situación de los artistas y los trabajadores del sector cultural en Chile. Ésta intenta entregar una protección más adecuada a este tipo de trabajadores, dada la particularidad de sus prácticas laborales.

Su principal efecto es el de permitir reconocer la situación de dependencia en la que viven muchos trabajadores del sector cultural que antes eran considerados como trabajadores

independientes. Esto, a pesar de encontrarse subordinados a sus empleadores, debiendo de cumplir con órdenes específicas de los mismos. Dada la corta temporalidad de muchos servicios, muchos empleadores preferían pagar mediante la emisión de boleta de honorarios sin cubrir gastos referentes a la seguridad social, desligándose de todo tipo de responsabilidad frente al artista.

La ley 19.889 funciona mediante la conjunción de diversas estrategias. Lo principal para ella es el reconocimiento de la presencia de un vínculo de dependencia y subordinación entre trabajador y empleador por un período de tiempo determinado (pueden ser funciones) que se extienden desde una función hasta un año. Tiempo tras cuál el contrato se torna indefinido, contemplando una jornada máxima de 10 horas diarias.

Esta ley también reconoce la necesidad de otorgar días libres en compensación a los domingos trabajados; la posibilidad de acceder a beneficios de protección social; y se pronuncia frente a los traslados y alimentación de aquellos artistas que deban -para cumplir con su trabajo-, viajar hacia alguna otra ciudad.

Ahora bien, la posibilidad de éxito de la ley se ve mermada principalmente por dos factores: (1) Debido al nivel de desconocimiento que pueda existir sobre su existencia y aplicabilidad; y (2) en medida que la situación de los trabajadores del campo artístico y cultural es muy variada, no sólo en comparación a los trabajadores asalariados prototípicos, sino incluso entre sí. Esto da lugar a la existencia de casos difíciles de clasificar, o de los cuáles la ley difícilmente pueda tener una influencia significativa.

A partir de lo anteriormente expuesto, insta dilucidar el nivel de efectividad con que se desarrollan las distintas iniciativas legales, para el caso de los músicos de jazz del circuito de Santiago. Surgiendo interrogantes como ¿qué tan preponderante y efectivo es el papel jugado por el CNCA?, ¿Se siente a las empresas como una oportunidad para el desarrollo de distintos proyectos laborales o cae más bien en una dinámica de empleador-trabajador que limita la libertad del artista? ¿Es la ley 19.889 aplicada? ¿Es ésta una mejora para las condiciones reales de los artistas? Todas estas interrogantes serán luego incluidas en la encuesta a desarrollar.

V. Profesión, formación de Identidades y Representaciones Sociales

Cuando se señalaron los objetivos y las hipótesis guía de esta investigación se aludió a que esta giraría en torno a los músicos de jazz del circuito de Santiago. Grupo que puede ser reconocido tanto desde una clasificación externa (“*él es músicos de jazz*”) como desde una posición interna (“*nosotros somos músicos de jazz*”). La sensación de pertenencia o posibilidad de identificación de los sujetos con un grupo – sea este “Músicos de jazz”-, permite especular sobre la generación de identidades y representaciones sociales asociadas.

Ello necesariamente implica que el proceso de conformación de la identidad, aún como identidad diferenciadora, no puede estar separado de un escenario social. El cual consta de un contexto, una posición específica y donde se establecen relaciones intersubjetivas.

Con el fin de abordar esta dimensión subjetiva del quehacer laboral de los músicos de jazz de Santiago (a través de la auto-identificación en el trabajo), es que se hace necesario desarrollar una definición y establecer los nexos correspondientes entre identidad, trabajo y representaciones sociales. A continuación definiremos los conceptos de identidad y representación social, y veremos cómo estos están presentes en el mundo del trabajo.

A. El proceso de formación de identidades

El concepto de identidad es una noción paradójica, histórica, continua y plural. Paradójica, ya que al mismo tiempo implica unidad y unicidad, similitud y diferencia: nos reconocemos en los otros y en nuestras diferencias nos reconocemos nosotros mismos. Histórica pues está situada en un contexto y trayecto de desarrollo: se encuentra estrechamente unida al vínculo con nuestro entorno y el lugar que ocupamos en él. Continua, pues es un proceso constante y en permanente desarrollo en la vida de los hombres. Y plural porque la interacción que el sujeto establece con su mundo circundante lo hacen participar de diversos grupos, reconocerse en tales, al mismo tiempo que diferenciarse individualmente de otros.

La paradoja se manifiesta en medida que...

“La identidad es unicidad cuando se trata de lo que nos distingue de otros, cuando se trata de tener su propia identidad. Es lo que nos hace sentir como ser único. La identidad es también lo que se relaciona con la pertenencia a un grupo que comparte valores y características comunes. Hay unidad entre los miembros. El reconocimiento de unos por otros se produce en esta identidad común” (García, 2008:1).

El carácter histórico de la identidad se revela por la variabilidad de la humanidad desde el punto de vista socio-cultural. Según Berger y Luckmann en su libro *La construcción social de la realidad* (1999) sólo habría naturaleza humana desde el sentido de unas constantes antropológicas. Y estas constantes son la apertura al mundo y la plasticidad de la estructura de los instintos.

Desde tal perspectiva, el orden social y la identidad que pueda forjarse en él es una producción humana constante, realizada por el hombre en el curso de su vida. Debido a que el orden

social es una producción humana, el individuo no nace miembro de una sociedad, sino que nace con una predisposición a la sociabilidad y es sólo a través de un proceso de socialización que llega a conformarse como parte de ella.

Esto sucede porque el sujeto no nace sabiendo las formas del mundo ni actuando de acorde a ellas. Los conocimientos que se adquieren en la primera infancia –principalmente a través del lenguaje- son transmitidos a través de los padres; conocimientos y perspectivas que al no tener puntos de comparación, se establecen como verdades y realidades objetivas. Es decir, hay un proceso de institucionalización en la etapa de socialización primaria en la que las personas aceptan el mundo y lo vislumbran como objetivo.

Cuando el individuo logra interiorizar estas pautas de comportamiento entregadas por sus tutores, entonces acepta los roles y las actitudes de los otros. Momento en el cual el niño genera una identificación consigo mismo y adquiere una identidad subjetivamente coherente y plausible.

Surge con ello el otro generalizado:

“Su formación dentro de la conciencia significa que ahora el individuo se identifica no solo con otros concretos, sino con una generalidad de otros, o sea, con una sociedad” (Berger y Luckmann, 1999:169).

La identidad que emana del proceso de socialización tiene para Berger y Luckmann una ubicación específica en el mundo, y está permanentemente condicionada por tal. Con ellos podemos estipular que existe un rango de posibilidades a la creación de la identidad, las que no incluyen todas las posibilidades existentes en el mundo, sino solo aquellas que entran en el marco de referencia del sujeto. Desde esta perspectiva, el concepto de *habitus* utilizado por Bourdieu y previamente desarrollado en este trabajo, establece las trayectorias posibles a la conformación de identidades.

Hay que tomar en cuenta que el proceso de conformación de la identidad es un acto continuo. La socialización primaria para Berger y Luckmann, y desde el concepto de *habitus* de Bourdieu, es la instancia de socialización más significativa para el sujeto, pero no es la única existente. A medida que el sujeto crece, desarrolla un proceso de socialización secundaria, donde aprehende e identifica la existencia de otros grupos, valores, y formas de organización. Donde su alcance y carácter está determinado por la complejidad de la división del trabajo y la distribución social del conocimiento.

Estos

“...‘submundos’ internalizados en la socialización secundaria son generalmente realidades parciales que contrastan con el “mundo de base” adquirido en la socialización primaria. Sin embargo, también ellos constituyen realidades más o menos coherentes, caracterizadas por componentes normativos y afectivos a la vez que cognoscitivos” (Berger y Luckmann, 1999:175).

En nuestra sociedad existen variados grupos de pertenencia a los que los individuos pueden afiliarse. Ya sean primarios o secundarios:

Estos grupos funcionan como un

“catalizador privilegiado de la identificación personal. En efecto, la conciencia de sí no es una producción pura e individual. Resulta del conjunto de interacciones sociales que provoca o sufre el individuo. El grupo socializa al individuo y el individuo se identifica con él. Pero, al mismo tiempo, este proceso le permite al individuo diferenciarse y actuar sobre su medio (García, 2008:4)”.

La pluralidad de la identidad se hace evidente, cuando para responder a la pregunta ‘¿Quién soy?’, se hace necesario formular otras dos preguntas: ‘¿Cuáles son mis relaciones con los otros?’, y ‘¿Cómo me sitúo en el mundo?’ (García, 2008). Pues mientras la primera pregunta es de carácter individual, las dos segundas remiten a la relación con los otros y el lugar que se ocupa en el mundo.

Vemos así que la paradoja unidad-unicidad, el concepto de historicidad, de pluralidad y continuidad son elementos que se encuentran interrelacionados unos con otros y parecen ser características inherentes a la formación de la identidad. En cuanto el análisis de las identidades –ya sea individual o social- no los pierda de vista, se estará más protegido de posibles naturalizaciones de la realidad social.

B. Las Representaciones Sociales y su vínculo con la identidad

La socialización y la formación de identidades -como ya señalamos-, son procesos continuos e inacabados. El sujeto aprende en un primer momento a través del proceso de socialización primaria. Instancia donde incorpora las pautas, normas y roles que sus padres o tutores le transmiten. Una vez incorporado el otro generalizado (es decir, en cuanto se asume el rol de los otros a nivel genérico-abstracto y no puramente individual) se puede señalar que el sujeto cuenta con una identidad y que forma parte de la sociedad.

La aprehensión de la realidad es un proceso arduo, pues la información siempre es superior a las capacidades de retención y memoria que cuentan las personas. Debe haber por tanto una forma de reducir la complejidad en la socialización y un mecanismo para no tener siempre que establecer consensos bases para la interacción social.

Berger y Luckmann (1999) señalan que la inestabilidad inherente al organismo humano exige que el hombre mismo proporcione un contorno estable a su comportamiento. Y ello ocurre en parte gracias al proceso de institucionalización. Pues todo acto que se repite con frecuencia, crea una vía que luego puede reproducirse con economía de esfuerzos y que es aprehendida como pauta. Esta habituación tiene la gran ventaja psicológica de restringir las opciones, tornando innecesario volver a definir cada situación de nuevo. Con ella podemos agrupar y generalizar circunstancias, anticipando lo que hay que hacer en cada caso.

Las representaciones sociales podríamos considerarlas una variante de institucionalización del conocimiento, como mecanismo de facilitación en la socialización por efecto de síntesis. Ya que

“Las personas conocen la realidad que las circunda mediante explicaciones que extraen de los procesos de comunicación y del pensamiento social. Las representaciones

sociales sintetizan dichas explicaciones y en consecuencia, hacen referencia a un tipo específico de conocimiento que juega un papel crucial sobre cómo la gente piensa y organiza su vida cotidiana: el conocimiento del sentido común” (Araya, 2002:11).

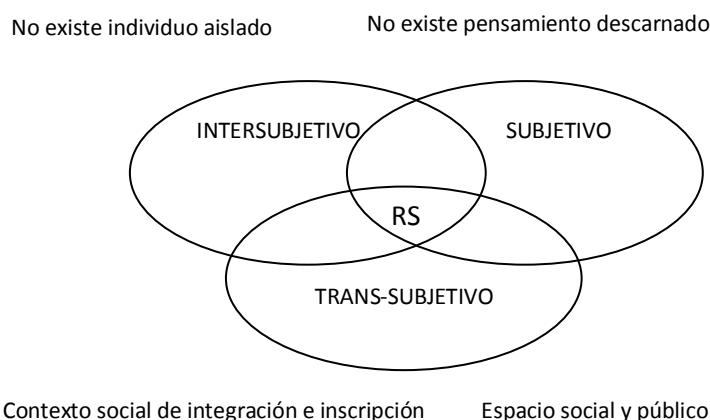
Pero, ¿Qué es específicamente una representación social? Sandra Araya en su libro “*Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*”, tras una lectura exhaustiva de autores que han tratado el concepto, lo plantea como:

“... sistemas cognitivos en los que es posible reconocer la presencia de estereotipos, opiniones, creencias, valores y normas que suelen tener una orientación actitudinal positiva o negativa. Se constituyen, a su vez, como sistemas de códigos, valores, lógicas clasificatorias, principios interpretativos y orientadores de las prácticas, que definen la llamada conciencia colectiva, la cual se rige con fuerza normativa en tanto instituye los límites y las posibilidades de la forma en que las mujeres y los hombres actúan en el mundo” (Araya, 2002:11).

Según Araya, La representación social posibilita la comunicación cotidiana debido a que crea una visión compartida de la realidad y un marco de referencia común. Existirían imágenes compartidas sobre un determinado fenómeno u objeto, que al ser comunes al grupo, facilitan una posición compartida. Es por esto que se le equipara al concepto de conciencia colectiva acuñado por Emile Durkheim, porque supone una idea común que ocupa una posición distinta al pensamiento individual.

Estas representaciones consideran siempre un objeto y un sujeto (Jodelet, 2008; Moscovici, 1979), y poseen tres esferas de pertenencia: la de la subjetividad, la de la intersubjetividad, y la de la transubjetividad (sujeto, interacción social y cultura, respectivamente).

Como lo plantea el siguiente esquema,



Fuente: Jodelet, 2008:51

Los sujetos en este modelo no deben ser entendidos como individuos aislados, sino como actores sociales activos; quienes están insertos en una determinada posición social y establecen relaciones permanentes con el medio.

Aún así, las representaciones se procesan nivel individual. Estas pueden encontrarse permeadas e influir las de otros a nivel intersubjetivo, pero habrá un reducto constante de las propias impresiones. Huelga decir: el individuo es social, pero no desaparece totalmente en esta socialidad. El sujeto debe, para contar con una representación social de *algo*, hacerla suya, internalizarla:

“Las representaciones, que son siempre de alguien, tienen una función expresiva. Su estudio permite acceder a los significados que los sujetos individuales o colectivos atribuyen a un objeto localizado en su entorno social y material...” (Jodelet, 2008:52).

A nivel intersubjetivo las representaciones sociales pueden elaborarse en la interacción entre los sujetos. Siendo la más común y significativa la interacción de tipo verbal y cara a cara (Berger y Luckmann, 1999; Jodelet, 2008). Las representaciones en este ámbito, facilitan la comprensión como herramientas de interpretación y de construcción de significados compartidos en torno a un objeto de interés común.

En cuanto a la esfera trans-subjetiva, esta es una unidad abarcante compuesta de elementos presentes a nivel subjetivo, intersubjetivo y contextual. Ella está relacionada con los valores comunes e ideas generales que participan como un

“...entrelazamiento de principios, de evidencias empíricas, lógicas o morales, que se comparte colectivamente porque tiene sentido para los actores involucrados” (Bourdon en Jodelet, 2008:53).

Este concepto podríamos relacionarlo al de *mundo de la vida*, introducido por Jürgen Habermas. Ya que también parece funcionar como un telón de fondo de conocimientos y creencias que posibilitan la comunicación, que operan como saber sedimentado. Sin esta esfera trans-subjetiva las representaciones no tendrían un anclaje cultural y contextual. Por lo que su nivel de perdurabilidad y extensión se vería bastante limitado.

Se desprende de lo dicho que las representaciones son sociales por las condiciones de producción en las que emergen, por sus condiciones de circulación y por sus funciones sociales (como son la construcción social de la realidad y el desarrollo de una identidad personal y social).

La representación social hace

“...circular y reúne experiencias, vocabularios, conceptos, conductas que provienen de orígenes muy diversos. Así, reduce la variabilidad de los sistemas intelectuales y prácticos, y también de los aspectos desunidos de lo real. Lo no habitual se desliza hacia lo acostumbrado, lo extraordinario se hace frecuente” (Moscovici, 1979)

Estas son conjuntos dinámicos, que producen comportamientos y relaciones con el medio en un flujo variable. Por lo que para Moscovici, no sería correcto hablar de una re-producción de las representaciones. En caso de que así fuese, estas no variarían a lo largo del tiempo, ni estarían en un contacto permanente con el sujeto y la intersubjetividad emanada de su relación con otros. En otras palabras, si ello fuese así, no habría mayores cambios en la cultura, ésta permanecería relativamente estable.

Aunque la generación y mantención de las representaciones es un movimiento dinámico, el proceso de cambio de éstas no es igual para todos sus componentes. La variación de las representaciones es mucho más frecuente en el nivel individual. Pues a nivel personal, el individuo está sujeto a variaciones constantes en su perspectiva producto de la interacción con otros.

Pero mientras más compartida y extendida sea una representación, ésta será más difícil de alterar, aunque insistimos: no imposible. Las ideas y representaciones nucleares compartidas por una sociedad, para ser cambiadas, requieren de niveles de esfuerzo mucho mayores (García, 2008).

Esta forma de conocimiento en la vida cotidiana se asemeja a la teoría de la construcción de pensamiento científico según Imre Lakatos: El núcleo duro de una teoría (o representaciones sociales extendidas en la sociedad) se encuentra protegido por un cinturón de teorías adhoc a nivel periférico (representación a nivel individual y de interacción). Cambios en los contornos teóricos (o de representaciones cotidianas locales) no implican un cambio en las bases de una teoría científica (o de representaciones a nivel cultural). Sin embargo, cuando el cúmulo de teorías protectoras se ve mermado en forma considerable, entonces el núcleo teórico (o esquema de representación social global) peligra. Por lo que en caso de verse alterado, podrían apreciarse cambios considerables a nivel teórico (o en el orden social). La formación del conocimiento científico así visto no dista tanto de la estructuración del conocimiento cotidiano.

Ahora bien, cabe preguntarse, ¿Cuál es el nexo entre la identidad y las representaciones sociales? Parte de la relación entre ambos conceptos se vislumbra bajo el marco normativo en el cual los sujetos se desenvuelven.

Todo grupo posee normas y reglas, donde los sujetos comparten valores comunes con otros miembros de su comunidad. Ellos se identifican en estos valores y formas de percibir el mundo, creando una identidad social. Sucede que las representaciones tienen una función identitaria, porque ellas definen la identidad de un grupo y desempeñan un papel importante en el control social que ejerce la comunidad sobre cada uno de sus miembros, especialmente en los procesos de socialización (García, 2008).

La identidad se puede construir tanto en relación a la adhesión o al rechazo a los diversos grupos de pertenencia. Y las representaciones al ser principios y valores que orientan la

conciencia colectiva ayudan a la construcción de la identidad de la persona pues comparten los valores de los grupos a los que pertenece. Ahora bien, aunque la identidad sea una construcción social y no un dato, esta no es pura subjetividad de los agentes. Su construcción se realiza al interior de marcos sociales.

Pero la posibilidad de construir un sistema de representación y de generar la identidad no es igual para todos los grupos sociales: Las representaciones sociales no olvidan la existencia de grupos de poder. Con esto, nos referimos a que no todos están en igual posición de formar identidades. El conjunto de definiciones identitarias funciona como sistema clasificatorio que fija las posiciones de cada grupo. Y como señala García (2008), es la autoridad legítima la que tiene el poder simbólico de hacer reconocer como bien fundadas sus categorías de representación de la realidad social.

Esto sucede, porque (como ya se ha mencionado previamente),

“La construcción de la identidad se realiza en el interior de marcos sociales que determinan la posición de los agentes y, a través de ellos, orientas sus representaciones y sus opciones” (García, 2008:10)

El *Habitus* actúa aquí con un efecto poderoso. No sólo limita las aspiraciones y deseos en la formación de la identidad al marcar lo *viable* para cada situación; también las representaciones sociales se ven afectadas por ello. Y la posición que se ocupe en el campo del poder determinará qué tipo de representaciones sociales serán más válidas que otras.

Esto no implica que exista un tipo de representación social designada a cada objeto:

“...un mismo objeto o acontecimiento situado en horizontes diferentes, da lugar a intercambios de interpretación y a confrontaciones de posición mediante los cuales los individuos expresan una identidad y una pertenencia” (Jodelet, 2008:57).

Las posibilidades de orientación y contenido de las representaciones sociales en torno a un objeto son infinitas. Sujetos pertenecientes a distintos grupos pueden contar con representaciones sociales distintas e incluso antagónicas en torno a un mismo fenómeno. Pero el grado de aceptabilidad de una representación social varía según la capacidad de instalarlas a nivel general por quienes ostentan más o menos poder. Así también, representaciones sociales distintas pueden también alumbrar la presencia de identidades sociales distintas. E interesa en esta ocasión particular, profundizar en torno a la identidad grupal de los músicos del circuito de jazz de Santiago y las representaciones sociales compartidas por sus miembros.

C. Identidad y Representaciones Sociales en el trabajo artístico

Ahora bien, ¿qué sucede con la identidad y las representaciones en el trabajo a nivel general? ¿Y qué sucede a nivel del trabajo artístico?

La concepción de lo que se entiende por trabajo y sus implicancias fuera del ámbito económico serán propias y específicas de cada grupo social en un contexto determinado. Por eso es que se hace relevante estudiar las implicancias de la fuente de trabajo como formadora de identidades y representaciones, esto porque

“...no hay finalidad universal en el trabajo que pueda afirmarse en abstracto. Es perder el tiempo pretender filosofar sobre el trabajo separándolo de los grupos sociales, étnicos, de los contextos culturales donde se efectúa” (Friedman, 1992:15).

Esto se afirma sin poner en cuestión la importancia del trabajo en la vida del hombre en la actualidad, pero aceptando que las formas e implicancias del tipo de trabajo son inseparables del contexto de desenvolvimiento y que traerán aparejadas distintos modos de vivir los otros espacios de la vida social.

Desde una perspectiva general del trabajo, en el actual desarrollo del capitalismo el acento está en la flexibilidad. Dicha variante del capitalismo prometía atacar las formas rígidas de burocracia y eliminar los males de la rutina ciega. A cambio, se pidió a los trabajadores un comportamiento ágil y una adaptación constante a las nuevas situaciones.

Richard Sennett, en su libro *La corrosión del carácter* (2000) narra sobre el impacto de la flexibilidad en el carácter. El concepto de *carácter* guarda importantes puntos de encuentro con el de identidad, pues éste *“se centra en el aspecto duradero ‘a largo plazo’ de nuestra experiencia emocional (...) se relaciona con los rasgos personales que valoramos de nosotros mismos y por los que queremos ser valorados”* (Sennett, 2000:10).

En la actualidad, la incertidumbre se vuelve un elemento cotidiano: está integrada a las prácticas cotidianas del capitalismo. La inestabilidad se vuelve regularidad y a juicio de Sennett, la corrosión del carácter parece una consecuencia inevitable. Pues la falta de certidumbre desorienta la acción, disolviendo los vínculos de confianza y separando la voluntad del comportamiento. En otras palabras, debilita los lazos solidarios entre los sujetos y peligra la mantención de una conciencia colectiva. No logramos reconocernos en el trabajo ni reconocernos en nuestros pares.

Con los procesos de flexibilización, la agilidad buscada en el trabajo viene acompañada de una simplificación de las labores a nivel general en el mundo del trabajo. La dificultad es vista como un elemento contraproducente, pero es precisamente esta condición la que le otorga sentido e identificación al trabajo:

“En todas las formas de trabajo, desde la escultura a servir comidas, la gente se identifica con las tareas que son un reto para ellas, tareas que son difíciles... La dificultad es contraproducente en un régimen flexible. Por una terrible paradoja,

cuando reducimos la dificultad y la resistencia, creamos las condiciones para una actividad acrítica e indiferente por parte de los usuarios” (Sennett, 2000:74).

Existen ciertas diferencias entre el trabajo en el sector artístico y el no-artístico. La dificultad en las artes no se ve mermada por un régimen flexible, pues las artes se basan en la innovación y creatividad de los artistas. Inclusive, como señalamos en capítulos anteriores, las artes son utilizadas como un ejemplo precursor de la flexibilidad y el emprendimiento. El riesgo, sin embargo, continua presente en ambos casos:

“El riesgo es una prueba de carácter: lo importante es hacer el esfuerzo, aprovechar la oportunidad, aun cuando sepamos que estamos condenados a fracasar, una actitud que se ve reforzada por un fenómeno psicológico común” (Sennett, 2000:94)

Para Idalina Conde, los artistas son trabajadores vulnerables no sólo porque presentan contingencias profesionales [hoy comunes a las formas de trabajo actual] (tales como el subempleo, trabajos intermitentes y múltiples, trabajo independiente, contratos precarios, bajos salarios y grandes inequidades en la reputación y las recompensas), sino también por sus identidades dependientes, las que están expuestas a formas específicas de competencia y procesos de búsqueda de reconocimiento.

El concepto de *identidad* incorpora y se ve afectado por estos elementos de interacción, dimensiones de poder y por el problema que los individuos se enfrentan a un sistema colectivo de jueces, competidores y empleadores.

La identidad laboral también puede ser apreciada desde un punto de vista normativo. Como todo oficio, el arte musical se va atiborrando de reglas, modos de operar y órdenes a seguir. El propio Max Weber, en su escrito sobre la música en el compilado póstumo de *Economía y sociedad* señala que todo desarrollo musical, por primario que sea, necesita de un cierto orden, de reglas que indiquen un determinado sistema de notación musical que implica renunciar a otros sistemas posibles. La adopción de estas reglas permite hacer música en ese contexto específico del espacio-tiempo. Y no sólo eso, se construyen también tradiciones en torno al uso de los sistemas y recursos limitados. Como señala Howard Becker,

“Los demás artistas crean una tradición, un mundo de recursos convencional, una galería de ejemplares a imitar, discutir o contra los cuales rebelarse, un contexto de otros trabajos en el que todo trabajo específico cobra sentido y significado” (Becker, 2008:398).

El tipo de música que se practique poseerá reglas, formas, tradiciones y normas específicas. En medida que el marco de lo posible está limitado por el género o estilo, también la identidad y las representaciones pueden verse afectadas por su uso particular en comparación a otros modos musicales. Esto no solo es válido a nivel de la teoría musical, también lo es al nivel de prácticas concretas en los género y estilos musicales.

En el caso de los músicos de jazz, los trabajadores tienen un contacto más o menos directo con los últimos consumidores de su trabajo o clientes para los que realiza el servicio. Como resultado de esto, Becker en su investigación denominada *‘The professional dance musician and*

his audience' (1951) -donde realiza una serie de entrevistas a músicos de jazz- constata que en los músicos aflora cierto nivel de conflicto y hostilidad ante esta situación, por lo que intentan crear métodos de defensa contra las interferencias externas.

En esta investigación, la identidad del músico de jazz está creada entre diversos factores, por oposición a '*los otros*' (aquellos que no forman parte del colectivo). Estos *otros* pueden ser músicos que tocan temas de corte comercial o personas no-músicos –las que según su perspectiva- no poseen el conocimiento ni la habilidad para juzgar su trabajo.

Las personas que no se dediquen a la música serán nombradas como "Cuadrados" (Becker, 1951) y los músicos los representarán socialmente como personas que actúan, hablan y se ven distinto. Son personas que carecen del don especial que el artista posee, y son pensados como sujetos ignorantes e intolerantes. La dificultad para el artista está en que precisamente el *cuadrado* es, por lo general, su empleador o quien con su entrada a los conciertos paga el salario de los jazzistas.

La oposición ante los "Cuadrados" provoca una sensación de aislamiento en el músico de jazz. Muchas veces se siente incomprendido y poco valorado. Las posibilidades de hacer jazz se ven restringidas por el hecho que el *Cuadrado* no es capaz de apreciarla. Ante tal problema, se presenta la disyuntiva: Tocar puramente jazz asumiendo las escasas posibilidades de éxito, o realizar música comercial con el fin de poder tener una mayor estabilidad económica.

Pero las distinciones no sólo pueden llevarse a cabo frente a sujetos que pertenecen a grupos externos al jazz. Marie Buscatto (2007), respecto del circuito de jazz francés, describe ciertos procesos sociales que legitiman una jerarquía de género: El instrumentalismo masculino y las cantantes mujeres se distinguen por concepciones de la música especificadas por roles de género. Mientras a las mujeres se les atribuye la interpretación de standards y suelen practicar un tipo de música más melódica; los músicos hombres prefieren crear sus propias canciones y asocian a las mujeres a un tipo de música más comercial.

Esto tiene un correlato práctico en el trato que reciben las cantantes y su aislamiento a una posición social menos elevada: las jazzistas francesas tienen relaciones más frágiles con los músicos del circuito francés y están caracterizadas por un alto nivel de dependencia. Al mismo tiempo que el canto es considerado menos complejo y trabajoso que el desarrollo instrumental.

Esta diferenciación que realiza el jazzista respecto a los "cuadrados", los músicos comerciales o incluso las mujeres jazzistas puede explicarse como una estrategia de cierre social según la utilización que Parkin (1984) hace de este concepto, pero invertida. Como una forma de contrarrestar la sensación de incompreensión social, el músico(a) invierte la escala valorativa: el sujeto integrado al sistema pasa a ser un "cuadrado", el músico que tiene éxito económico es por lo general un ejecutor de música comercial. Porque recordemos que para Parkin, las prácticas de cierre social no incluirían solamente las prácticas de tipo excluyente, sino también aquellas adoptadas por los propios excluidos como respuesta inmediata a su posición de

extraños. Es un uso de poder desde abajo hacia las situaciones aún más desfavorecidas, donde los diversos tipos de cierre social son considerados medios de movilización del poder.

Lo que aquí planteamos es que a través de una inversión de las posiciones y “valores” comúnmente aceptados, el artista puede establecer una jerarquía conveniente a su situación. Orden que permite sostener sus prácticas como válidas e impedir el acceso a otros por no cumplir con los requisitos necesarios. Así, la genialidad y sensibilidad del artista actúa como un cierre social descendente, porque los otros no tendrían la constancia, habilidad o sensibilidad para hacer o sentir lo que es el jazz.

Ahora bien, la idea del don y del carácter único e irrepetible de la genialidad de un artista, no es una característica exclusiva en la que crean los músicos de jazz, sino que suele apreciarse en los artistas de forma extendida. Ellos...

“...reconocen que hacer arte exige habilidades técnicas que podrían considerarse habilidades artesanales, pero insisten en que los artistas aportan al producto algo que excede la habilidad artesanal, algo que nace de las habilidades y dotes creativas y que da a cada objeto o interpretación un carácter expresivo y único”(Becker, 2008:311).

En ese sentido, la conformación del *yo-artista*, estará dado, tanto por el manejo técnico instrumental de un determinado objeto u elemento, como por la capacidad creativa incorporada a la obra de arte. Tanto el manejo instrumental como la capacidad creativa, aunque parezcan ser evaluaciones internas del sujeto, siempre estarán volcados hacia el exterior: comparando entre pares, evaluando críticas, interpretando la recepción de la obra.

Por esto es que se genera la distinción entre un yo artista y un otro no-artista o pseudo-artista. La creatividad y la técnica se vuelven elementos fundamentales para la distinción, pero la supremacía de uno sobre el otro dependerá de cuáles sean los ideales perseguidos en el momento de análisis.

Según Howard Becker, el academicismo asociado hoy a determinados tipos de arte y manifestaciones musicales, desvía la concentración en el cómo se construyen las obras (de todo tipo de soporte). Privilegiando el dominio técnico del artista o el intérprete y por sobre su nivel de expresividad. Así, en esta relación entre expresión y dominio técnico, los modos de auto-comprenderse y observarse estarán permanentemente influenciados por el contexto.

Ahora bien, cabe destacar que el jazz como género también presenta ciertas particularidades que pueden influir de algún u otro modo en el sistema de representaciones y como formador de identidades del artista. Esto porque el jazz suele identificarse como un arte musical con rasgos bastante democráticos en cuanto al protagonismo que adquieren los músicos participantes. Y esto se relaciona directamente con su contexto de surgimiento:

Su objetivo –dice Eric Hobsbawm- era la liberación y no el dinero; por lo que sigue teniendo un discurso social incluso después de introducido a la industria cultural. Es un arte especialmente

democrático “*al que dan forma los que tocan juntos y que impone límites a todos los participantes*” (Hobsbawm, 1991:211). Cabe preguntarse ahora, si ese espíritu de trabajo en conjunto y democrático –en caso de presentarse- se desarrolla entre los amigos, los pares de un mismo circuito, o aquellos músicos que aún no se integran a tal.

Otro aspecto propio estético del jazz que podrá repercutir en la formación de las identidades de los músicos será el dominio y los trucos de los que se servirán los intérpretes:

“La obra de jazz refleja principalmente la personalidad de los que la tocan. Por eso es muy difícil –por no decir imposible- preservarla en una partitura: la interpretación no se expresa sólo en las notas musicales y su duración, sino que consta de muchos otros componentes -timbre, ataques, sutiles pero esenciales variaciones en la afinación y en los valores rítmicos y varios otros elementos inasibles- que son difíciles de describir en un pentagrama” (Hosiasson, 1988:38)

Como correlato a lo anterior, se imprime en la investigación una necesidad de develar el sistema de representaciones que giran en torno al artista. ¿Qué implica ser músico de jazz en Chile? ¿Es este género distinto de otros más allá de su evidente componente técnico? ¿Qué repercusiones arroja sobre los otros componentes de la vida de estos hombres?

VI. Cuadro Resumen

A partir del presente trabajo investigativo podemos reconocer cinco dimensiones que se presentarán en nuestros instrumentos de producción de información. Cada una de estas dimensiones intenta recoger de forma integral el mundo del arte de los músicos de jazz de Santiago, aunque renunciando al estudio de los públicos, dada la complejidad que ello reportaría al estudio.

Dimensiones	Subdimensiones
Trayectorias sociales	Capital cultural
	Capital económico
	Variables sociodemográficas
	Aprendizaje del instrumento
	Acercamientos a la música
	Acercamientos al jazz
Condiciones laborales	Tipo de contrato
	Tipo de empleo
	Cantidad de empleos
	Nivel de profesionalización
	Estabilidad laboral
Relaciones entre músicos	Apertura al medio
	Densidad de las relaciones
	Nivel de participación
	Formas de organización laboral
Relación con el marco institucional legal	Conocimiento
	Concordancia
	Sensación de seguridad
	Representatividad
	Calidad del marco legal
Sistema de representaciones y aspectos identitarios	Música como profesión
	Reconocimiento social
	Existencia de un jazz chileno
	Percepción sobre el nivel de profesionalización
	Percepción sobre el nivel de estabilidad
Percepción sobre el nivel de protección	

VII. Metodología

Se utilizó una técnica mixta dado que la investigación intenta ahondar tanto en aspectos de representación estadística del circuito de jazz como en las implicancias representacionales e identitarias de poseer la música como fuente laboral. A continuación se presenta un resumen de ambas entradas metodológicas:

a) Cuantitativa: Aplicación de una encuesta representativa a los músicos pertenecientes al circuito de jazz de Santiago.

Encuesta representativa a los músicos pertenecientes al circuito de clubes de jazz de Santiago. Tomando como tales a los músicos de jazz que hayan tocado con regularidad en alguno de los siguientes bares o clubes: 'Club de jazz Bellavista', 'Thelonious, lugar de Jazz', 'Club de Jazz de Santiago' (hoy trasladado a La Reina por efectos post-terremoto), 'El Perseguidor'.

Al ser el circuito de músicos de jazz de Santiago un grupo reducido, y al querer describir las condiciones generales de sus participantes, es que se eligió realizar un MAS (Muestreo Aleatorio Simple).

Para la construcción del Universo Muestral, es decir: la lista de todos los músicos del circuito de jazz de Santiago⁹, se debió delimitar quienes serían los músicos de jazz del circuito Santiaguino. Para ello, se ideó la siguiente descripción: "Son músicos de jazz del circuito Santiaguino quienes: 1) Tocan Jazz; 2) Viven en la Región Metropolitana; y 3) Tocan con frecuencia (al menos una vez cada dos meses) en los clubes de jazz de la capital (siendo estos: El Club de Jazz de Santiago", 'Perseguidor', 'Thelonious, Lugar de Jazz' y 'Bellavista Jazz Club')".

Una vez delimitado quienes son músicos de jazz, empecé a construir el listado de mi universo muestral. Para ello, solicité a mi jefe de ese entonces (dueño de un bar de jazz) que me facilitase la programación del local. Digité la programación musical de cada noche desde que abrió el local hasta Marzo del año 2011. Una vez digitados todos los nombres (eran más de 2000 papeles en el que cada uno contenía escrito el nombre de los músicos integrantes que tocarían cada noche), procedí a calcular su frecuencia.

Aquellos músicos que aparecían más de 5 veces mencionados, se considerarían como posibles músicos de jazz. Para despejar aquellos casos de músicos extranjeros o músicos que no son de jazz, se revisó por internet cada uno de los nombres que no era familiares, procediendo a descartar a los músicos que no contaban con las características que definían el universo muestral previamente descrito.

En total, se obtuvo el nombre de más de 160 músicos. Ahora bien, como tales nombres sólo fueron conseguidos gracias a la información de un bar, le solicité al encargado de la programación del Club de Jazz Bellavista que completase la lista con aquellos músicos que me hacían falta. Gracias a él, mi universo muestral ascendió a 170 casos aproximadamente.

⁹ La existencia de una lista de todos los integrantes del circuito de jazz de Santiago es una exigencia para la realización de un Muestro Aleatorio Simple. Ya que este estipula que todos los elementos deben tener igual probabilidad de ser seleccionados. En caso de no contar con todos los elementos del universo muestral, entonces dicha probabilidad no sería igual entre los componentes del universo.

Posteriormente se entrevistó a un músico que tocaba con frecuencia en el Club de Jazz de Santiago. Él facilitó el nombre de varios músicos más, ascendiendo el Universo Muestral a 220 casos.

Para finalizar la construcción de la lista del Universo Muestral, se solicitó a un barman del bar “El perseguidor” que señalase si había alguien que tocara con frecuencia en el club y que no se encontrara dentro de mi lista. Al ser negativa la respuesta, di por finalizada la etapa de construcción del Universo Muestral.

Si bien, puede que haya algunos casos que no fueron incluidos en la lista por A, B o C motivos, la lista podía ser concebida ya como un Universo Muestral (según la definición inicial de lo que se entendería por Músico de Jazz del Circuito Santiaguino). Esto, producto del criterio de saturación de información que fue posible gracias a la colaboración de músicos y agentes que ayudaron a completar con los nombres faltantes.

Al ser el Universo Muestral pequeño, la ley de los grandes números hizo que la muestra fuese bastante grande en caso de contar con un 5% de error. Se habría necesitado encuestar a 144 músicos/as: más de la mitad del Universo Muestral. Y dadas las dificultades para contactar a los músicos, concretar la realización de la encuesta de forma preferentemente presencial (con una duración aproximada de 30 minutos), es que se decidió, aumentar el error a un 9%.

Si bien un 9% de error es alto, se decidió que ello se justificaba si se tomaba en consideración el costo de realización de la encuesta¹⁰ y la cantidad de tiempo que hubiese requerido encuestar 144 casos totales, extendiendo largamente la etapa de recolección de datos. Así, con un 9% de error y un 95% de nivel de confianza, la muestra final quedó en un total de 78 casos:

$$n = \frac{N}{N - 1} * pq \frac{e^2}{z^2 a/2} + \frac{pq}{N - 1}$$

N: 220

e: 0,09

pq: 0,25

za/2: 1,96

¹⁰ Se solicitó ayuda a compañeros pagando por encuesta realizada para hacer más expedito el trabajo. En total, se pagó por 40 encuestas que fueron realizadas por personas externas a la propia tesista.

Reemplazando:

$$n = \frac{220}{220 - 1} * 0,25$$

$$\frac{(0,09)^2}{(1,96)^2} + \frac{0,25}{220 - 1}$$

$$n = 77,3$$

A pesar de haber reducido la muestra con el fin de agilizar la etapa de recolección de datos esta duró de Mayo a Diciembre del año 2011. Las principales dificultades que se presentaron fueron debido a las características propias de un muestreo aleatorio simple: Cada caso era único y debía ser encuestado satisfactoriamente. Mas, al ser una lista de personas que no viven ni se relacionan necesariamente en un lugar físico determinado (como sería un colegio u oficina) debía fijarse un lugar y fecha de reunión específico para cada uno de los 78 casos. Haciendo que el contacto y la realización de la entrevista fueran procesos lentos, teniendo como prioridad el tiempo disponible que cada músico presentaba para contribuir a la investigación.

Aunque se trató de no realizar remplazos, estos fueron necesarios. Se realizaron 8 remplazos del total de la muestra. Estos se debieron principalmente a que el número del músico(a) era erróneo o estaba fuera de servicio, a que se agendaba la reunión pero luego el músico(a) no contestaba o que en momentos de ser contactado el músico(a) sea encontraban realizando giras nacionales o internacionales.

b) Cualitativa: Entrevistas en profundidad.

Se realizaron 7 entrevistas en profundidad: 4 a músicos mayores de 40 años y 3 a músicos menores de 40 años.

La utilización de las entrevistas permitió profundizar aquellos aspectos que la encuesta no podía abordar a cabalidad. Tales como: trayectorias de vida, implicancias simbólicas de tener la música como fuente de ingreso y la posición argumentada de los músicos/as frente a diferentes instituciones culturales.

Se eligió realizar entrevistas en profundidad porque era la forma de producción de información más afín a los objetivos de la investigación. Ya que lo que se busca es reconstruir el sentido que adquiere para los músicos el tener la música como fuente de ingreso y cómo llegaron y se formaron en ella. En caso de haberse aplicado grupos focales o grupos de discusión, la narración de trayectorias no habría podido realizarse, como así también la opinión personal de los entrevistados podría haberse visto coartada debido a opiniones divergentes.

La edad se consideró un factor relevante como variable de clasificación de los entrevistados principalmente por dos motivos:

En primer lugar y desde un enfoque práctico: porque a lo largo del trabajo de campo se habían observado diferencias etarias en las formaciones de grupos musicales. Por lo general, músicos jóvenes suelen tocar entre ellos y músicos de edad más avanzada también. Si bien las colaboraciones cruzadas existen, grupos característicos como *Contracuarteto*, *Organic Trio*, *Sebastián Jordán Quinteto*, *Criminal Jazz* son todos grupos compuestos por músicos menores de 40 años, mientras que *La marraqueta*, *la Retaguardia*, *Santiago hot jazz* en su mayoría tienen 40 años o más.

En segundo lugar, y desde una perspectiva más teórica: porque la apertura de escuela de música especializada tuvo su boom durante los años 90' con el retorno de la democracia. Ello puede que haya traído aparejadas consecuencias prácticas en torno a la formación y el carácter que adquiere el circuito de Jazz en la capital.

La separación de las entrevistas entre ambos grupos se realizó acorde a estos criterios y en consideración a los antecedentes presentados en el marco teórico de esta investigación.

Las entrevistas fueron realizadas entre Junio del año 2011 y Febrero del año 2012, y los entrevistados fueron elegidos según criterios de saturación del discurso. En la fase de recolección de datos cuantitativos (a través de la aplicación de una encuesta sobre las condiciones laborales de los músicos de jazz) se pidió establecer una posterior entrevista a aquellos músicos(as) que presentaban un discurso articulado y con ánimos de profundizar en torno a las preguntas realizadas. De allí, se obtuvieron 5 de los 7 músicos/as entrevistados. A dicho grupo se agregaron 2 casos más por ser considerados casos que reflejaban trayectorias de vida necesarias para cumplir los criterios de saturación del discurso.

Para el análisis de las entrevistas se utilizó la técnica de análisis de contenido cualitativo. Ya que esta técnica busca rescatar los motivos manifiestos y latentes de un discurso, se concibe como especialmente útil en tanto es posible rescatar aquello que los músicos piensan de su propia situación como también aquellas relaciones, ideas y confrontaciones que subyacen a él. Permitiendo realizar inferencias sobre representaciones interiorizadas, investigando más allá de lo explícitamente mencionado.

Ahora, si bien el marco teórico alumbró los aspectos que se buscaban a través de la creación de una pauta de entrevista semi-estructurada, las categorías creadas en el análisis de los datos son también categorías emergentes. Para la realización del análisis se utilizó el Programa computacional N Vivo, ya que este facilitó el proceso de codificación y jerarquización de las ideas y conceptos utilizados por los entrevistados.

IX. Principales Resultados

Una vez finalizada la fase de recolección y creación de datos cuantitativos a partir de la aplicación de una encuesta a 78 músicos(as) del circuito de jazz de Santiago, se procedió a crear e interpretar las tablas de resultados. Así también, se realizó la interpretación de las 7 entrevistas en profundidad (realizadas a 4 músicos(as) mayores de 40 años y 3 músicos(as) menores de 40 años).

La información obtenida a través de ambas técnicas de investigación fue interpretada a través de una estrategia conjunta, en la que los datos cuantitativos y cualitativos podían alumbrar unidos una comprensión más integral del fenómeno.

En correlato a lo anterior, el presente capítulo procura plasmar los principales resultados del proceso de investigación, así como establecer un análisis comparativo con el 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural', realizado por el Consejo Nacional de la Cultura, el año 2003 y publicado el 2004.

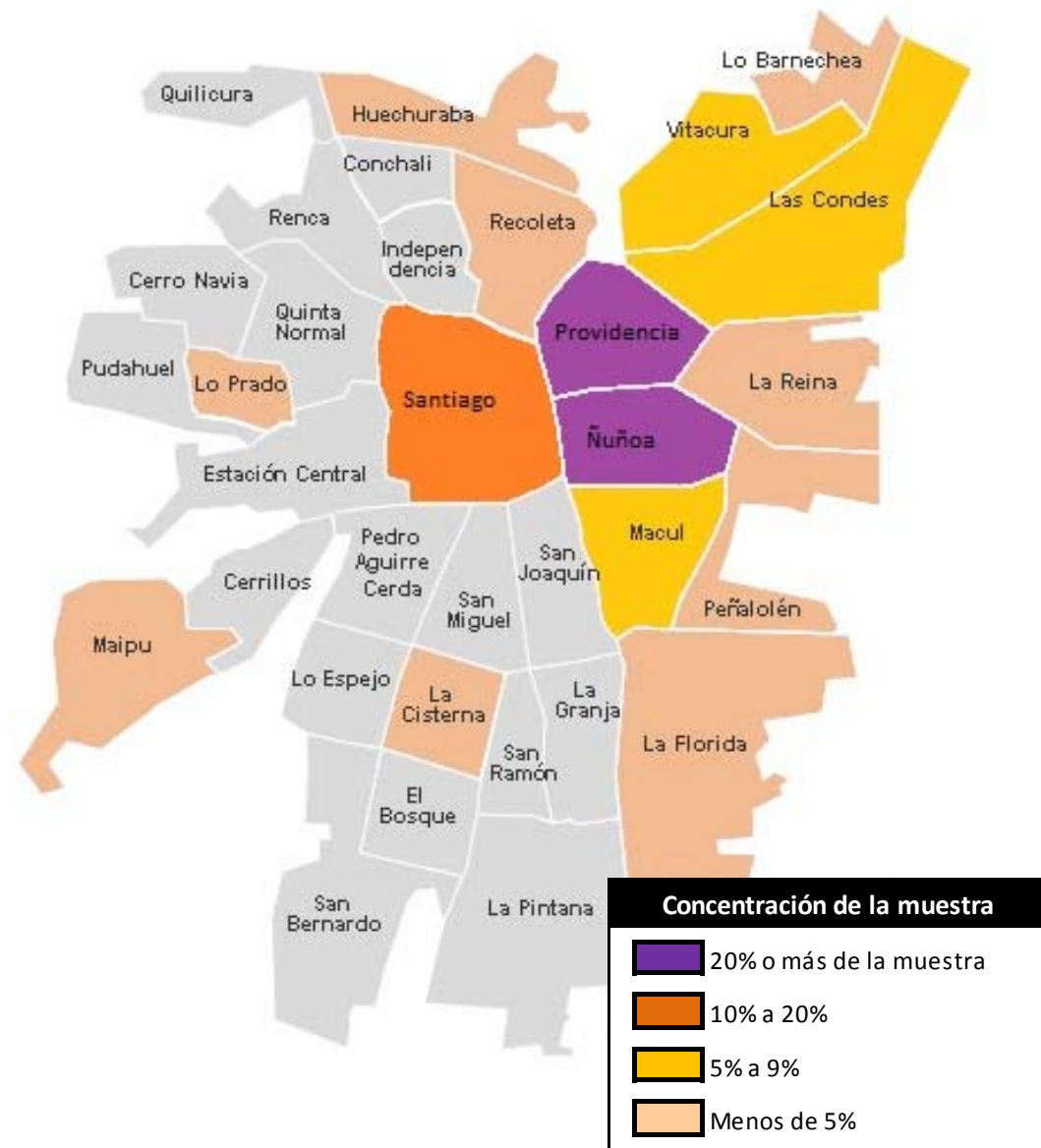
Tal comparación permitirá establecer las diferencias y semejanzas entre los músicos(as) de jazz de Santiago respecto a otros artistas de diversa índole. Dando paso al posterior contraste sobre aquello que le es propio al circuito de jazz, como aquello que parece ser una característica generalizada de los trabajadores del sector cultural.

Con el fin de procurar una presentación ordenada y parsimoniosa se decidió dividir los resultados obtenidos en 5 ejes temáticos que corresponden a los objetivos específicos de nuestra investigación y a las dimensiones abordadas en la encuesta y entrevistas realizadas. Sean estos:

La (1) Caracterización sociodemográficas y descripción de trayectorias; (2) Descripción de la situación laboral del(la) músico(a) y sus estrategias asociadas; (3) Relación con el marco institucional legal; (4) las Relaciones establecida entre músicos(as); y (5) El sistema de representaciones y aspectos identitarios a partir de tener la música como fuente de ingresos o profesión.

I. Caracterización sociodemográfica y descripción de Trayectorias

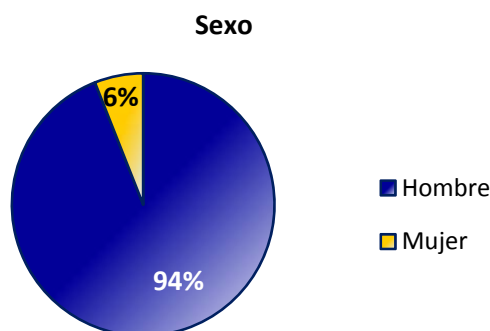
A. Comuna de Residencia:



Del total de 78 casos que compusieron la muestra de estudio, 20 de ellos –equivalente al 26%– residen en la comuna de Ñuñoa. Siendo esta la comuna que más concentra músicos(as) de jazz del circuito. A ella le siguen la comuna de Providencia con un 21% de los casos; Santiago Centro (13%) y Las Condes (9%).

Al tomar estas 4 primeras comunas juntas, se observa que un 69% de los músicos(as) encuestados se concentran en ellas, correspondientes todas al sector oriente o de Santiago Centro. Por su parte, al sumar el porcentaje de todas las comunas del sector oriente de Santiago, se obtiene que el 71% de los músicos(as) reside en aquel sector.

B. Sexo



Fuente: Elaboración Propia

En cuanto al sexo de los encuestados, la muestra se revela como eminentemente masculina. Un 94% de los encuestados son hombres, mientras que las mujeres componen el 6% restante¹¹. La desigual composición de la muestra se debió no a errores de construcción del Universo, sino a características propias del circuito. A lo largo de los dos años y medios en los que trabajé como garzona en un club de jazz de la capital, el número de mujeres que participaban en colectivos de jazz era escaso o nulo. Y como se verá más adelante, su participación solía estar asociada a roles bastante diferenciados de los músicos hombres.

Estas diferencias en el porcentaje de miembros de distinto sexo que participan en actividades artísticas no es algo exclusivo del jazz. Los resultados del 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural' del CNCA realizado el año 2003, arrojan un diagnóstico similar: Existe, tanto en los trabajadores del sector cultural a nivel general, como en aquellos que trabajan específicamente en el área musical, una clara predominancia masculina: mientras el 63,9% de quienes trabajan en arte y cultura son hombres, el 73% de los que trabajan en el área musical¹² lo son. Aun así, cabe destacar que ambos porcentajes son menos extremos que en el caso del jazz.

C. Nivel Socioeconómico

Para medir el nivel socioeconómico de los músicos(as) de jazz, no se podía establecer un cruce entre el nivel educacional del entrevistado y su profesión, ya que dicho procedimiento reflejaría una homogeneidad de los resultados sin discriminar entre encuestados(as).

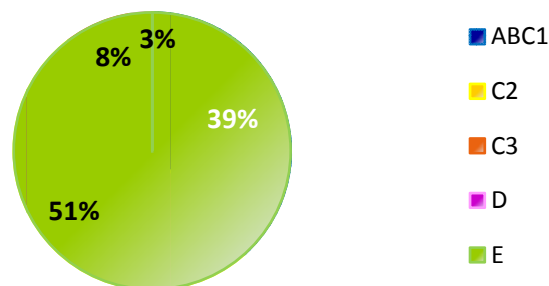
¹¹ La baja cantidad de mujeres que participan del circuito de jazz de Santiago (y por ende el bajo número de mujeres que compuso la muestra de estudio) repercute negativamente a la hora de interpretar los resultados. Su bajo nivel de participación dificulta las comparaciones estadísticamente significativas entre género. Es por esto que se incluyó la utilización del "sexo" como variable independiente sólo en determinadas ocasiones, y explicitando a cuántas mujeres del total de la muestra correspondían los porcentajes asociados.

¹² De ahora en adelante en la presente investigación, cuando se citen los datos del 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural' del CNCA, se debe tomar en cuenta que se consideraron sólo aquellos trabajadores que 1) Vivían en la Región Metropolitana, 2) Eran mayores de 21 años de edad y 3) En caso de citar los resultados del sector musical se consideraron aquellos que además de cumplir con los requisitos anteriores, declararían trabajar en el área musical.

A su vez, más importante que la capacidad adquisitiva de cada músico/a respecto a sus pares, era averiguar la situación socioeconómica del jazzista durante su etapa de desarrollo, y medir cómo estos distintos niveles socioeconómicos pueden indicar perfiles de músicos(as) según capital económico y cultural incorporado.

Con este objetivo, se preguntó a los encuestados(as) el nivel educacional del jefe de hogar donde este vivió la mayor parte de su vida hasta los 18 años y el nombre del trabajo u oficio que éste realizaba. Con ambas preguntas, se obtuvo el nivel socioeconómico de la familia de origen del entrevistado a partir de la matriz ESOMAR.

Nivel Socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a)



Fuente: Elaboración Propia

Se aprecia que el 39% de los músicos(as) de jazz encuestados pertenecen al nivel ABC1, un 51% proviene del nivel C2, mientras sólo un 8% de la muestra pertenece al nivel C3, un 3% al nivel D, y no existen músicos(as) que procedan de familias de nivel socioeconómico E.

D. EDAD:

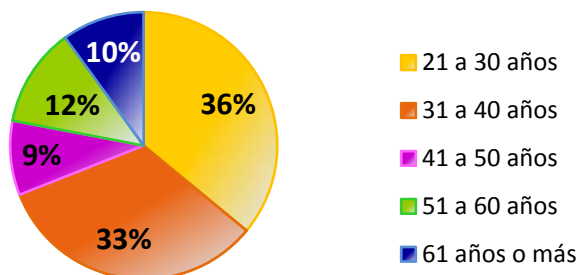
Edad Promedio según Sexo	
Hombre	39
Mujer	32
Promedio General	39

Fuente: Elaboración Propia

El promedio de edad de los músicos(as) de jazz fue de 39 años, la mediana fue de 33,5 años y la desviación estándar de 13,7, observándose una gran dispersión entre las edades de los músicos(as) que compusieron la muestra. Al establecer una comparación por sexo, se observa que el promedio de edad de ellas es de 32 años, 6 años menos que el promedio general y que el masculino.

En lo que respecta al 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural' el promedio de edad es de 46 años para la totalidad de trabajadores del sector cultural, y de 47 años en el caso de aquellos que corresponden al área musical. En este último el promedio de edad masculina es levemente inferior a la femenina (47 y 48 años respectivamente).

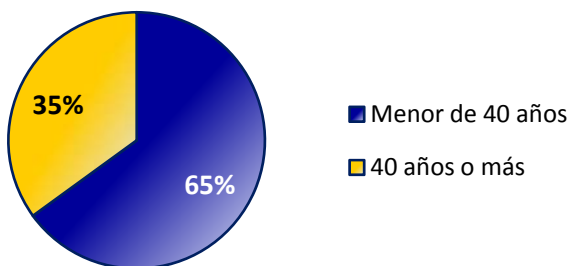
Edad dividida en 5 Rangos Etarios



Fuente: Elaboración Propia

La edad se descompuso a su vez en dos variables con el fin de establecer comparaciones futuras de la muestra. Al separar la edad en 5 grupos etarios, se obtuvo que: un 36% de los músicos(as) tienen entre 21 y 30 años; un 33% tiene entre 31 y 40 años; un 9% tiene entre 41 y 50 años; un 12% tiene entre 51 y 60 años, y un 10% tiene 61 años o más.

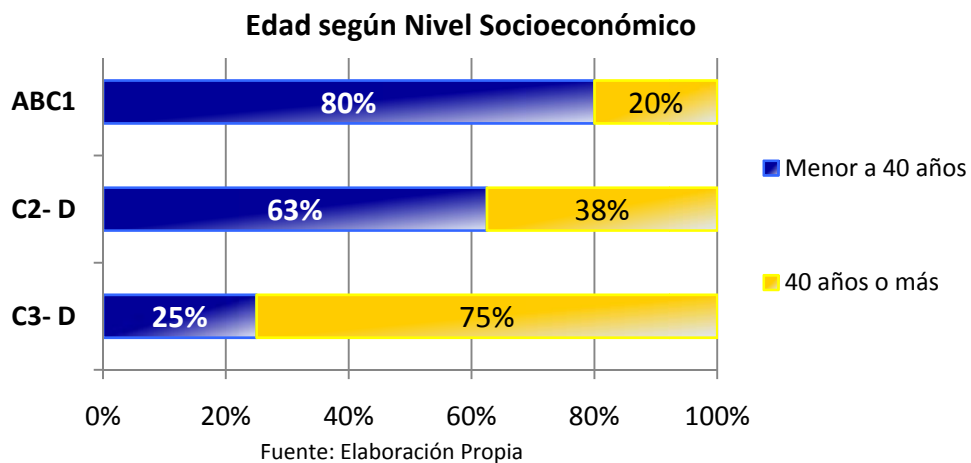
Edad dividida en 2 Rangos Etarios



Fuente: Elaboración Propia

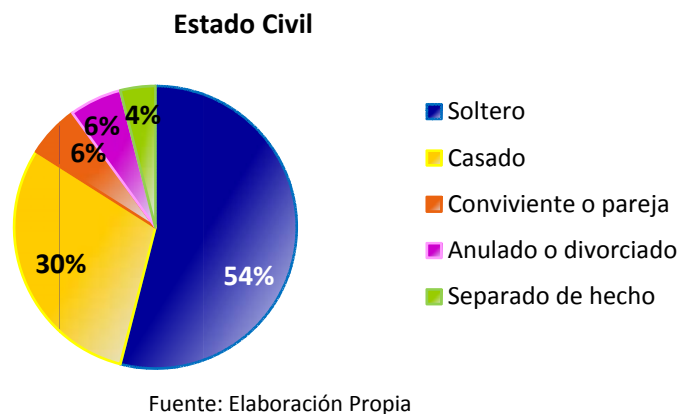
Al descomponer la edad en dos grupos etarios se observa una concentración de músicos(as) jóvenes, donde el 65% es menor a los 40 años de edad, mientras el 35% restante tiene 40 años o más.

Situación contraria se aprecia en el 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural', allí el 63,9% de la totalidad de trabajadores del sector tienen 40 años o más. En el área musical la diferencia es todavía mayor: el 69% de los encuestados tiene 40 años o más, frente a un 31% que tiene menos de 40 años.



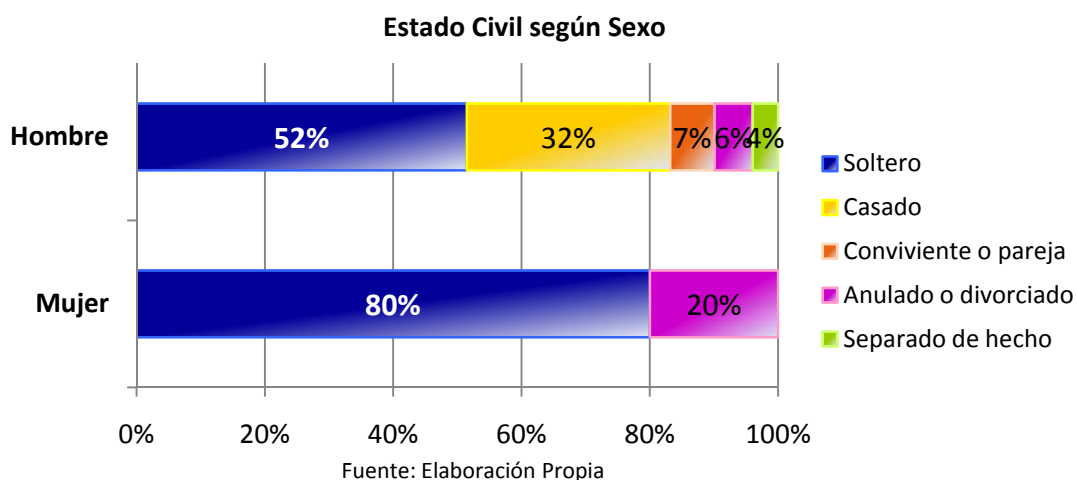
Al comparar la edad de los músicos(as) de jazz por nivel socioeconómico, observamos una relación estadísticamente significativa: La gran mayoría de los músicos(as) procedentes de familias ABC1 y C2 son menores de 40 años (80% y 63% respectivamente). Mientras el 75% de los músicos(as) procedentes de familias C3-D tienen 40 años o más.

E. Estado Civil:

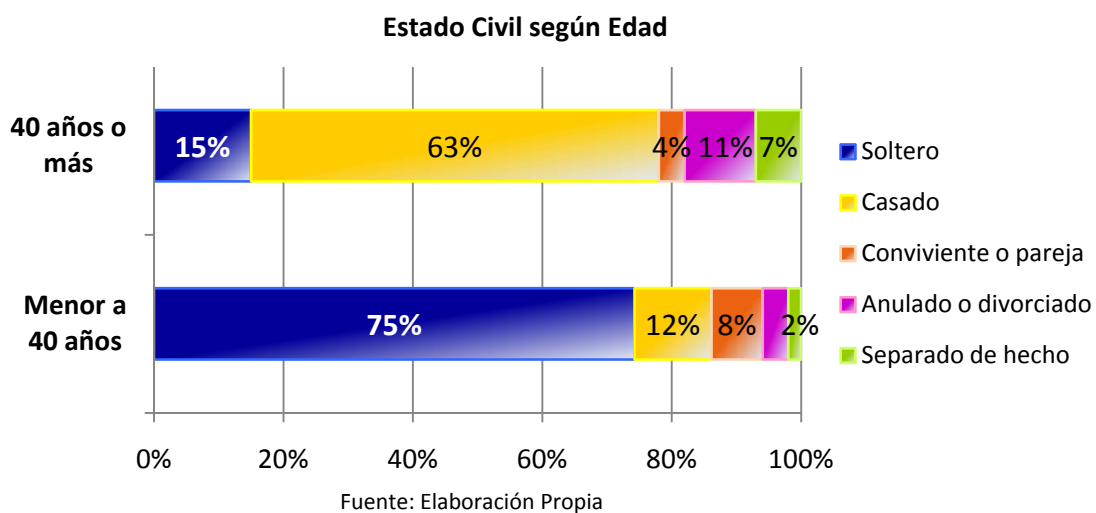


En lo que respecta al estado civil de los encuestados, un 54% de los músicos(as) se declara 'Soltero', a este estado le sigue 'Casado' con un 30% de la muestra, 'Conviviente' con un 6% y 'Anulado o divorciado' con un 6%.

En el 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural' la situación es distinta: casi la mitad de los trabajadores del sector cultural se encuentra casados (48%). En el área musical esta cifra se eleva a un 55% de los encuestados, mientras la soltería alcanza un 23%.

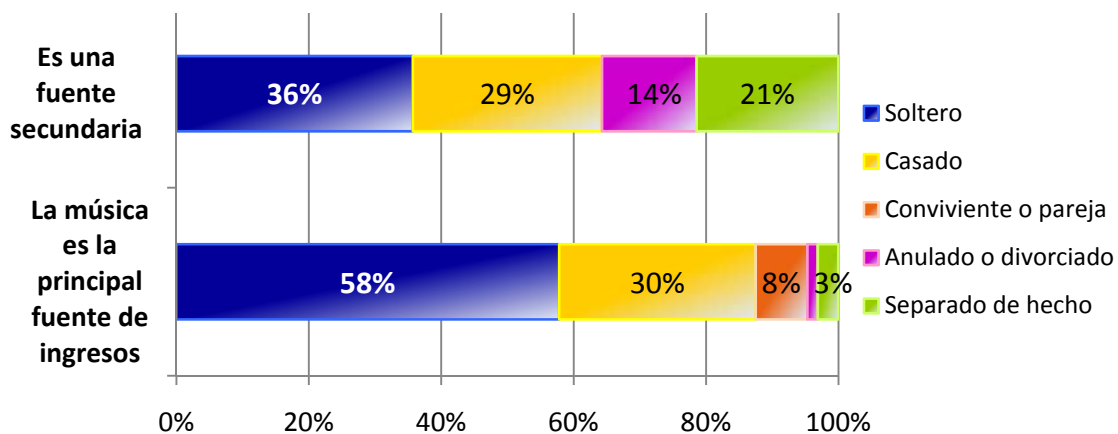


Al comparar por sexo, 4 de las 5 mujeres encuestadas se encuentran solteras, y una se encuentra anulada o divorciada. Mientras en los hombres, el 52% se encuentra soltero, un 32% casado y un 6% anulado o divorciado.



Si se establece una comparación según edad dividida en 'Menores de 40 años' y '40 años o más', una gran mayoría de los menores de 40 años se encuentra soltero (75%), mientras sólo un 12% está casado. Cifra que se invierte en los mayores de 40 años: el 63% de ellos se encuentra casado, mientras un 15% se declara soltero.

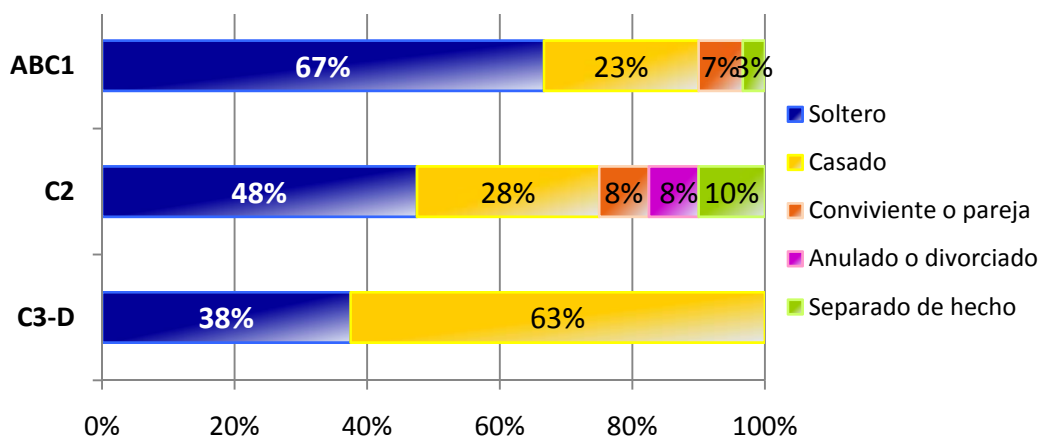
Estado Civil según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales



Fuente: Elaboración Propia

Por su parte, quienes tienen las actividades musicales como su principal fuente de ingresos, en su mayoría se encuentran 'solteros' (58%), seguido de 'casados' (30%) y 'convivientes o viven en pareja' (8%). Quienes tienen las actividades musicales como una fuente de ingresos secundaria, también están en su mayoría 'solteros' (36%), seguido de 'casados' (29%), y 'separados de hecho' (21%).

Estado Civil según Nivel Socioeconómico

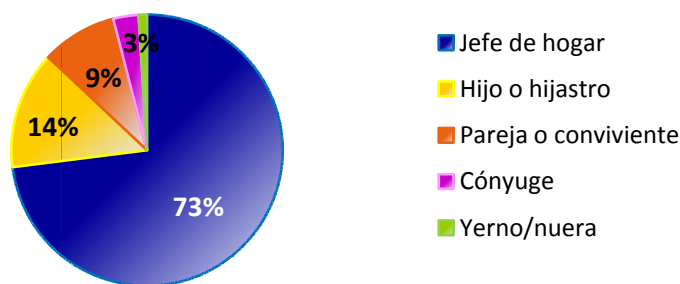


Fuente: Elaboración Propia

Al comparar según Nivel socioeconómico, se observa que la mayoría de los músicos(as) que procedían de familias de nivel ABC1 se encuentra 'soltero' (67%), seguido de 'casado' (23%). Músicos(as) procedentes de familias C2, se encuentran en su mayoría 'solteros', seguido de casados (28%). Y músicos(as) que pertenecían a familias de nivel C3 o D, en su mayoría se encuentra 'casado' (63%) y un 38% se declara 'soltero'.

F. Jefatura del Hogar:

Relación con el jefe de Hogar

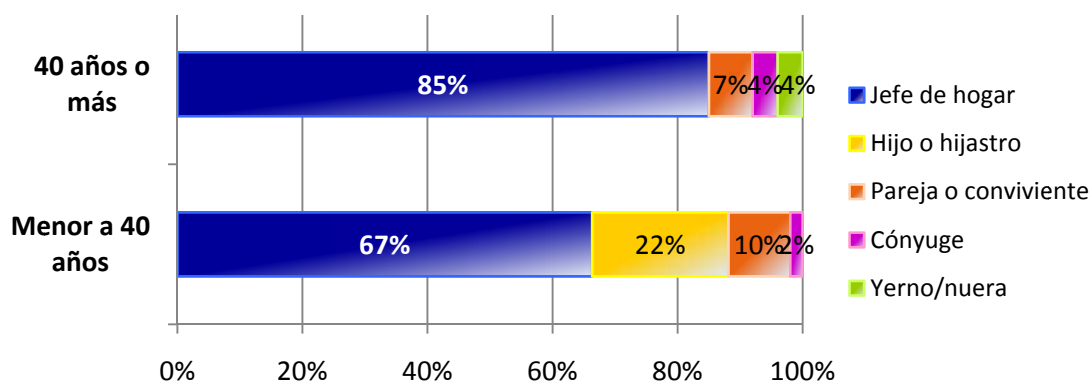


Fuente: Elaboración Propia

En cuanto al reconocimiento del jefe de hogar, la gran mayoría de los encuestados (73%) se declara 'Jefe de hogar', un 14% señala ser 'Hijo o hijastro', y un 9% Pareja o conviviente. Al separar la respuesta por sexo, la distribución de la jefatura del hogar se mantiene similar: La mayoría de los y las encuestados se declara jefe de hogar y en segunda opción Hijo o hijastra.

En el 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural' también la mayoría de los encuestados se declaran a sí mismos jefes de hogar: tal cifra en el general de los trabajadores alcanza un 62%, mientras en el área musical llega a un 68%.

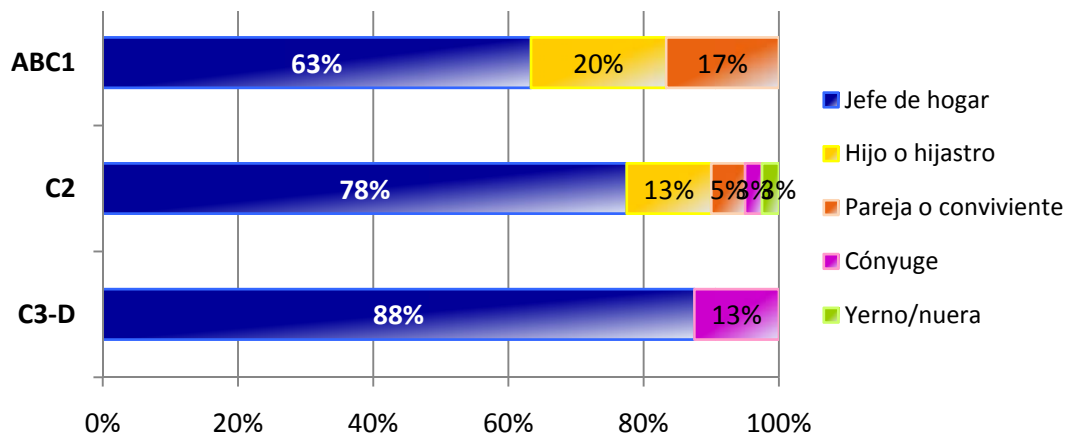
Relación con el Jefe de hogar según Edad



Fuente: Elaboración Propia

Cuando se compara la muestra entre 'Menores de 40 años' y '40 años o más', se observa que si bien, ambos grupos son en su mayoría jefes de hogar, la cifra crece de un 67% desde los menores de 40 años a un 85% en los músicos(as) de 40 años o más. A su vez, ningún músico/a de 40 años o más declara ser hijo o hijastro del jefe de hogar en contraste con un 22% de los menores de 40 años. Resultados que se vislumbran como congruentes al ciclo vital de las personas.

Relación con el Jefe de hogar según Nivel Socioeconómico



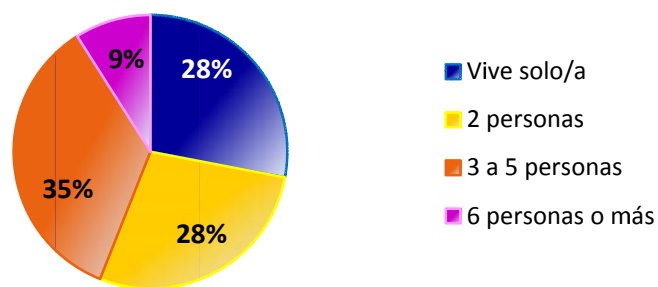
Fuente: Elaboración Propia

Al separar la muestra por nivel socioeconómico, se observa que a menor nivel socioeconómico en la familiar de origen del encuestado(a) mayor es el porcentaje de jefes de hogar. Aunque esta relación se observa a nivel descriptivo, debido al reducido tamaño de la muestra, no alcanza a ser una diferencia estadísticamente significativa entre grupos.

G. Composición del Hogar:

El hogar de los músicos(as) de jazz está compuesto en promedio por 3 personas, con una mediana de 2 y una desviación estándar de 1,7.

Personas que componen el Hogar



Fuente: Elaboración Propia

Del total de la muestra, un 28% de los encuestados vive solo/a, otro 28% vive con otra persona, un 35% vive en un hogar de '3 a 5 personas' y el 9% restante vive en un hogar de '6 personas o más'.

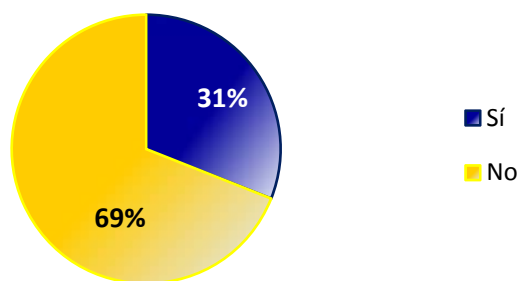
Personas en el Hogar: "En relación a su hogar, incluyéndose usted, señale cuántas personas tienen"...

Rango	N personas	(N)	(%)
Entre 0 y 17 años	0	59	76%
	1	12	15%
	2	4	5%
	3	3	4%
Entre 18 y 60 años	0	5	6%
	1	23	30%
	2	28	36%
	3	12	15%
	4	7	9%
	5	2	3%
Mayores de 60 en el hogar	0	62	80%
	1	12	15%
	2	4	5%

(*) Fuente: Elaboración Propia

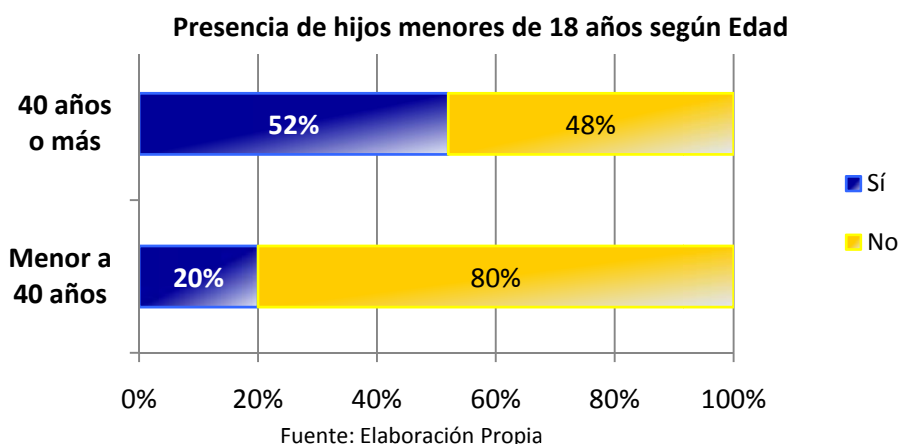
En lo que respecta a las edades de las personas que componen el hogar, el 76% de los encuestados no vive con menores de 18 años, un 15% vive con un menor de edad y el 9% restante vive con 2 o 3 menores. Así también, el 94% de los hogares cuenta con al menos una persona entre 18 y 60 años; y un 80% de los hogares no cuenta con mayores de 60 años.

Presencia de hijos menores de 18 años



Fuente: Elaboración Propia

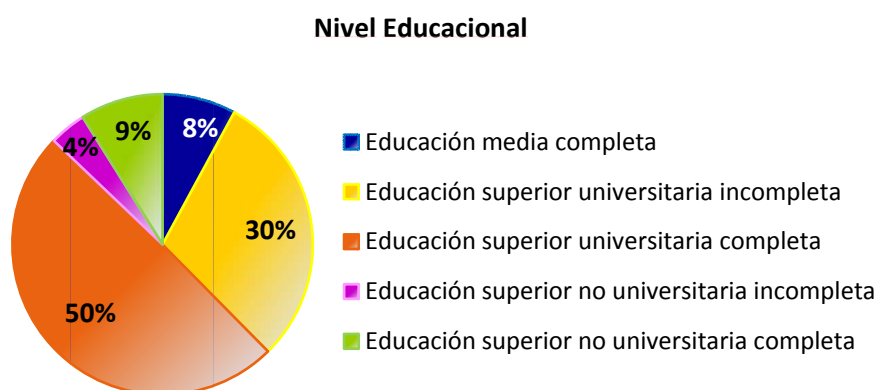
De un total de 78 casos, el 69% de los encuestados(as) no tiene hijos menores de 18 años, mientras un 31% sí.



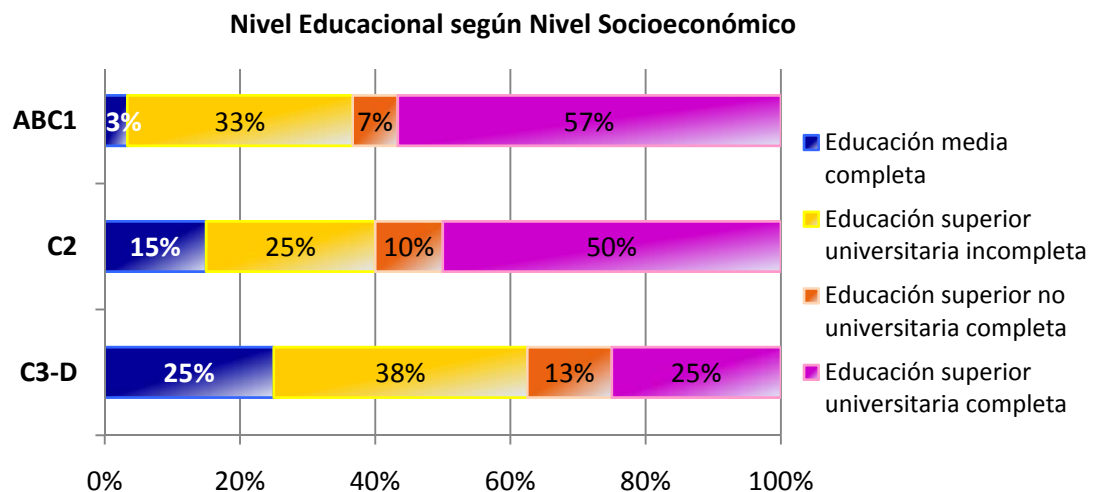
Si se establece la edad como criterio de comparación, solo un 20% de los menores de 40 años tiene hijos menores de edad; mientras que dicha cifra aumenta a un 52% cuando el encuestado tiene 40 años o más.

En lo que respecta al sexo y al nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado, no se observan mayores diferencias en la presencia de hijos menores de 18 años.

H. Nivel Educativo



Al analizar el nivel educativo de los encuestados, se constata que el 92% de los músicos(as) cursó una educación superior –independientemente de haberla finalizado o no–; así como un 80% del total de la muestra recibió estudios de tipo universitario. Inclusive, el 50% del total de encuestados tiene cursos universitarios completos; mientras sólo el 8% de la muestra cuenta con educación media completa. Al comparar por sexo y rango etario (menor a 40 años y 40 años o más) no se vislumbran mayores diferencias entre niveles educativos.



Al comparar por nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado/a, constatamos que a mejor situación económica de la familia de origen mayor es el porcentaje de músicos(as) que ha cursado estudios universitarios completos. Del mismo modo, a menor nivel económico de la familia de origen, mayor el porcentaje de músicos(as) con educación media completa.

En el 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural' la mayoría de los encuestados cuentan con estudios superiores, independientemente de haberlos finalizado o no: El 66% de los trabajadores del sector cultural y el 76% de quienes se dedican específicamente al área musical cuenta con al menos un año de estudios universitarios.

Al comparar los porcentajes de quienes cursaron estudios superiores, se observa que la muestra de los músicos(as) de jazz del circuito de Santiago tiene un nivel educativo mayor que el promedio de trabajadores en el área musical del *Estudio de caracterización*: mientras el 92% de los músicos(as) de jazz ha tenido estudios superiores, el 80% de los segundos los tiene.

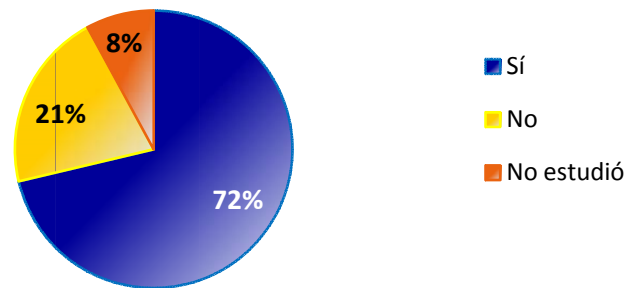
Carreras estudiadas a lo largo de la vida, independiente de si han sido terminadas		
	(N)	(%)
Interpretación Musical	31	40%
Licenciatura en Música/ Música	20	26%
Composición y Arreglo	14	18%
Pedagogía en Música	7	9%
Ingeniería Civil	6	8%
Jazz Studies	3	4%
Musicología/ Teoría de la Música	3	4%
Idioma	3	4%
Teatro	2	3%
Ingeniería comercial/Economía	2	3%
Máster en composición	2	3%
Pedagogía	2	3%
Sonido	2	3%
Ingeniería Mecánica	2	3%
Otras (Frecuencia 1)	22	30%
No inició estudios Superiores	6	8%
Total	78	100%

(*) Fuente: Elaboración Propia

Las carreras más estudiadas por los músicos(as) del circuito de jazz de Santiago, independientemente de si las terminaron o no, son: Interpretación musical (40%), Licenciatura en Música/Música (26%), Composición y Arreglos (18%), Pedagogía en Música (9%), e Ingeniería Civil (8%). De tal forma, las 4 carreras más estudiadas por los músicos(as) que componen la muestra de la presente investigación están relacionadas directamente con la labor musical.

Es necesario aclarar que la tabla anterior fue elaborada a partir de la suma del total de carreras que estudiaron los músicos(as) independientemente de haberlas terminado o no. Esto quiere decir que una misma persona puede haber estudiado Pedagogía en música, Interpretación musical e Ingeniería Civil a lo largo de su vida, y todas estas carreras fueron consideradas al elaborar los porcentajes de la tabla anterior. Por lo que si bien, implica que un 40% de los músicos(as) estudió Interpretación Musical, no implica que el 66% de la muestra haya estudiado Interpretación Musical o Licenciatura en música.

Estudio de carreras relacionadas con la música

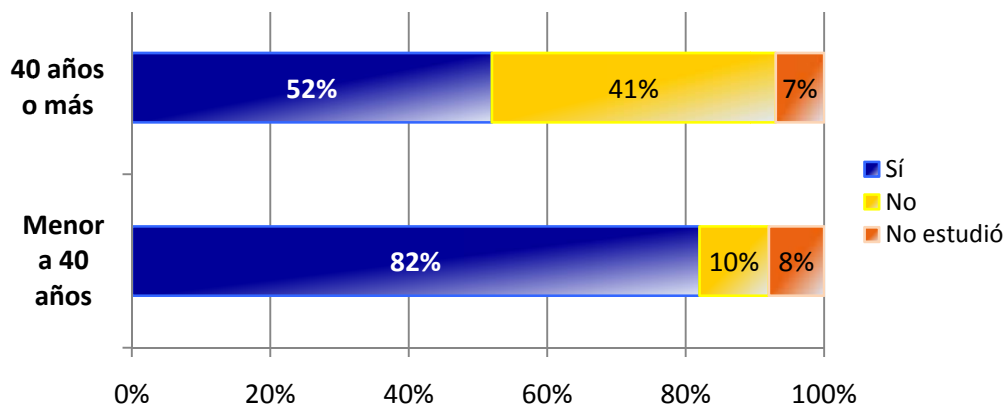


Fuente: Elaboración Propia

Con el fin de poder diferenciar de mejor manera el perfil de la muestra, se recodificó la variable en torno a si el músico/a estudió alguna carrera relacionada con la música a lo largo de su vida o no. Se obtuvo que un 72% de la muestra estudió una carrera relacionada con la música, un 21% estudió una carrera no relacionada con la música, y el 8% restante no cursó estudios superiores.

En el caso del '*Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural*', aproximadamente un 51% de quienes trabajan en el área musical cuentan con estudios superiores relacionados a la música. Por lo que, en comparación al circuito de jazz de Santiago, éste cuenta con una menor tasa de estudios relacionados a la actividad artística mencionada.

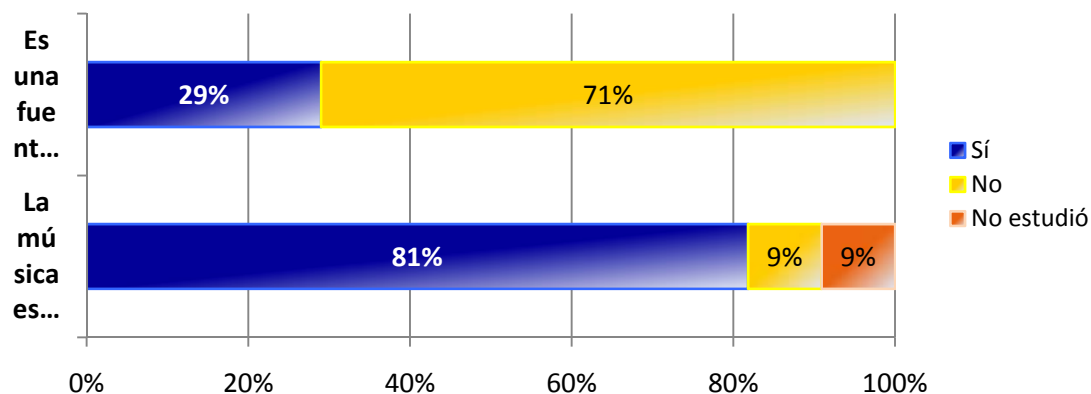
Estudio de Carrera relacionada con la música según Edad



Fuente: Elaboración Propia

Al establecer la variable edad como cruce diferenciador, se observa que mientras la gran mayoría de los músicos(as) menores de 40 años estudió una carrera relacionada con la música (82%), tal cifra desciende a un 52% en los músicos(as) de 40 años o más. Tales diferencias son significativas estadísticamente.

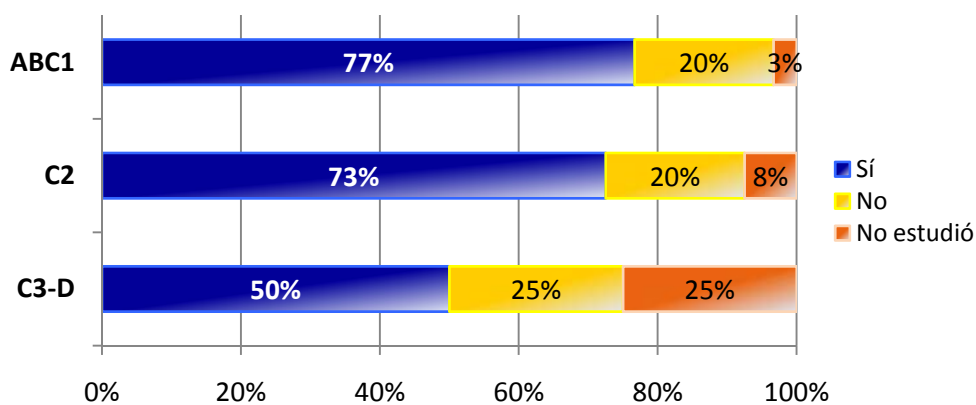
Estudio de Carrera relacionada con la música según tipo de ingreso que implican las actividades musicales



Fuente: Elaboración Propia

En aquellos casos que la música es la principal fuente de ingreso de los músicos(as) de jazz, el 81% de ellos cursó estudios superiores relacionados con la música, un 9% estudió carreras no relacionadas y otro 9% no cuenta con estudios superiores. Por el contrario, en aquellos casos en que la música es una fuente secundaria de ingresos, el 71% de los encuestados cursaron estudios superiores no relacionados con la música, y sólo un 29% contó con estudios musicales, mientras no existen aquellos casos de músicos(as) que no hayan estudiado y que tengan la música como fuente secundaria. Estas diferencias también son estadísticamente significativas.

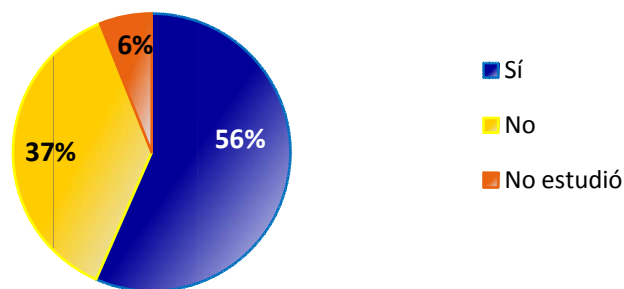
Estudio de Carrera relacionada con la música según Nivel Socioeconómico



Fuente: Elaboración Propia

A mayor nivel socioeconómico de la familia de origen, mayor es el porcentaje de encuestados(as) que ha estudiado una carrera relacionada con la música. Así, mientras el 50% de quienes procedían del nivel D y C3 estudiaron una carrera afín a la música, el 77% de quienes procedían del nivel ABC1 lo hizo. Aún así, estas diferencias no alcanzan a ser significativas estadísticamente.

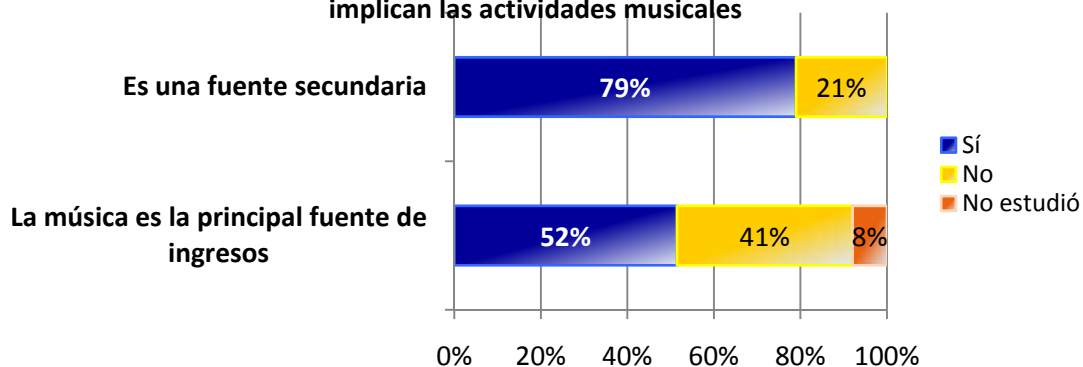
Obtención de título profesional en al menos una carrera estudiada



Fuente: Elaboración Propia

Del total de encuestados e independientemente de haber estudiado una carrera musical o no, un 56% obtuvo su título universitario, un 37% no y el 6% restante no cuenta con estudios superiores.

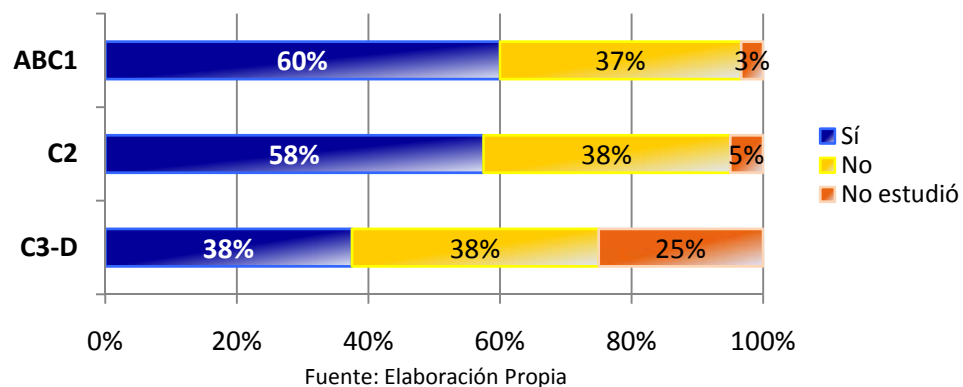
Obtención de título profesional en al menos una carrera según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales



Fuente: Elaboración Propia

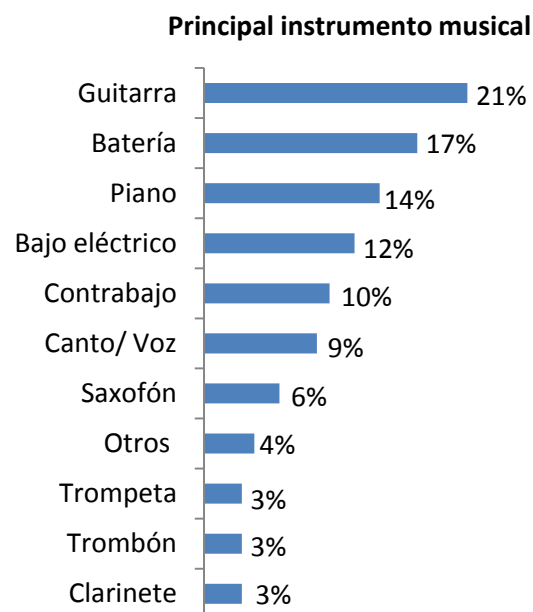
En cuanto a diferencias de nivel de titulación por variables de cruce, no se observan mayores diferencias por rango etario, pero al comparar según tipo de ingreso que implican las actividades musicales en los encuestados(as), vemos que el 79% de quienes tienen la música como una fuente secundaria obtuvieron al menos un título profesional. Cifra que alcanza un 52% en aquellos que tienen sus actividades musicales como principal fuente de ingresos. Aún así, a pesar de poder apreciar a un nivel descriptivo las diferencias entre grupos, estas no resultan estadísticamente significativas.

Obtención de título profesional en al menos una carrera según Nivel Socioeconómico



Al comparar las tasas de titulación según nivel socioeconómico de la familia de origen, la mayoría de los encuestados(as) que proceden de familias ABC1 y C2 cuentan con al menos 1 título profesional (60% y 58% respectivamente). Mientras, el 63% de los músicos(as) procedentes de familias de nivel C3 y D no cuentan con título profesional, ya sea por no haber terminado una carrera o no haber cursado estudios superiores (38% y 25% respectivamente). A pesar de apreciarse a nivel descriptivo, estas diferencias no alcanzan a ser estadísticamente significativas.

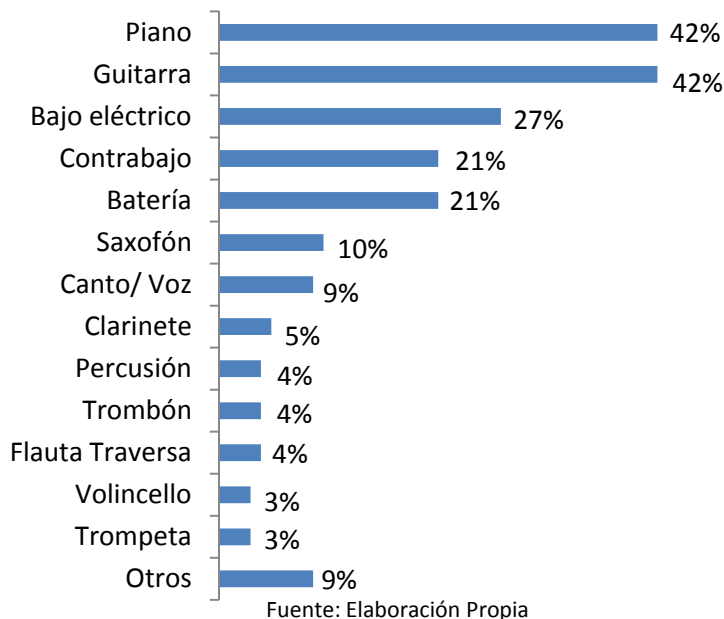
I. El instrumento y su aprendizaje



Fuente: Elaboración Propia

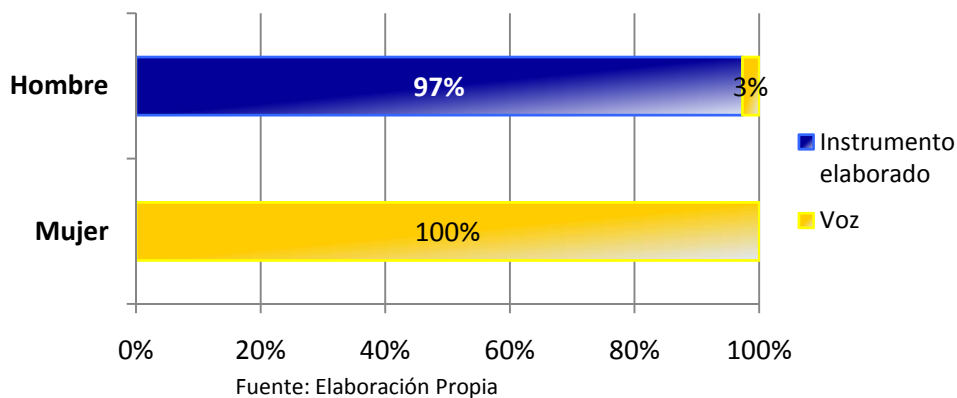
Al preguntar a los músicos(as) del circuito por su instrumento principal, se obtuvo que el 21% de los músicos(as) de jazz domina preferentemente la guitarra, 17% la batería, 14% el piano, 12% el bajo eléctrico y 10% el contrabajo.

**Total instrumentos dominados por los músicos
(MÁXIMO 3 MENCIONES)**



Si se mide el total de instrumentos que el músico considera que domina, un 42% de los músicos(as) del circuito declara dominar la guitarra y el piano, un 27% el bajo eléctrico, el 21% la batería y el contrabajo, y 10% el saxofón.

Instrumento Principal: Dominio de la voz o Instrumento elaborado según Sexo



En lo que respecta a las diferencias por sexo: hombres y mujeres manifiestan un comportamiento bastante diferenciado en cuanto a dominios de instrumento se trata. Mientras tan sólo el 2,7% de los hombres declara utilizar preferentemente la voz, el 97,3% restante identifica su primer instrumento como uno no vocal. Por el contrario, el 100% de las mujeres seleccionadas en la muestra declara dominar exclusivamente la voz.

J. La elección del instrumento

La elección del instrumento descansa principalmente en tres razones de distinta naturaleza. Las que fueron señaladas por los músicos(as) durante las entrevistas realizadas:

1. **Por características físicas y circunstanciales:** Como necesidades de la escuela o por determinadas características físicas del entrevistado que favorecían el dominio de un instrumento en particular;

“Tiene como la particularidad [Su profesor de la escuela] de ver las personalidades de los chicos, y un poco viendo su anatomía y la forma, no sé, la postura, la forma en que tienen la boca, las manos, de poder asignar el instrumento más adecuado”

“Pasa que al igual que yo, muchas de estas personas tocaban en una banda u orquesta escolar, y en algún momento en esa banda escolar faltaba un weon que tocara tuba. Y ahí está cuando el director dice: ¿Algún voluntario para la tuba? Voluntario a las 1, voluntario a las 2, voluntario a las 3. Yo fui el que levantó la mano cuando dijeron 3. Y dije, “ya yo quiero tocar la tuba un rato”, y me pasaron la tuba”

2. **Por una elección personal o subjetiva de la sonoridad y el estilo del instrumento.** Esta elección descansa en una identificación con la forma, estilo o timbre del instrumento, resaltando rasgos comunes a la personalidad del entrevistado/a;

“Me gustó la onda del bajo, era como otra sonoridad, estaba acostumbrado a escuchar guitarra y piano y era como no sé, como melódico, armónico, y de repente el bajo era como si fuera otra onda, así como que era aparte de eso, porque encaja perfectamente, pero era como no sé, como que lo encontraba más como mi personalidad”

3. También está el caso de quien considera que la elección del instrumento no sería una decisión consciente, sino que obedecería a **una revelación ‘mística’**.

“...pero el bajo era el que a mí me atraía como sonoridad, como postura, como todas esas cosas que representaba el bajo me atraían más que nada y sólo llegué, no fue una elección, fue como que algo pasó”

K. Formas de obtener el dominio del instrumento principal:

La información obtenida de las entrevistas realizadas nos señala que las formas de aprendizaje del instrumento son variadas y pueden imbricarse unas con otras. En este sentido, no existe una estrategia regular para aprender el instrumento o el estilo musical, pero las formas que el músico(a) opte por utilizar condicionarán – según los propios entrevistados- el desenvolvimiento musical, en especial cuando se trate de una educación superior formal.

Se reconocen principalmente, (1) El aprendizaje autodidacta, (2) La asistencia a escuelas de música para escolares, (3) El aprendizaje con algún maestro, y (4) el aprendizaje a través de estudios superiores.

1. **El aprendizaje autodidacta;** Este tipo de aprendizaje asume la autoformación del músico/a mediante la observación, estudio y práctica continua del instrumento. Por

tanto, el autodidactismo no implica una forma única de aprender el instrumento, sino que supone el desarrollo personal a través de diversas estrategias:

“...los ibas a ver tocar y cachabai que había una onda. Por ahí me empezó a tocar el bicho de querer aprender y toda la onda, entonces, iba a pedir como consejos, pero no pedía clases, porque era como muy raro eso”

“Por ejemplo, recién estaba tocando cuando tú llegaste y yo seguí escuchando este grupo, que lo escucho como placer pero a la vez investigando, los timbres”

“Empiezo a viajar a Estados Unidos el 84, 85, después el 87. El 84 pasa lo mismo que en Brasil, yo quería estudiar con los grandes para ver cómo estaban las cosas y los tipos me decían: “pero qué vas a estudiar, tienes que tocar”

2. **La asistencia a escuelas de música para escolares;** Otra forma de aprender el dominio del instrumento es a través de escuelas de música para niños dadas por corporaciones municipales o a través de la participación en bandas escolares:

“Yo toco desde los diez años, empecé a estudiar en la escuela de música de la Serena, el ambiente de la escuela de música de la Serena donde también estaban Cuturrufo, Cristián Monreal, de los que tocan jazz, no me acuerdo más allá de eso”

“Tuve la oportunidad de participar en un proyecto que en Chile lleva harto tiempo y es conocido, quizás lo cachai igual [Big Band de Conchalí]... a la edad de doce años, y estuve con otros músicos(as) que también son del circuito, como Andrés Pérez, Cristián Gallardo, con ellos yo empecé po, a la edad de doce años...”

3. **El aprendizaje con un maestro;** el aprendizaje con un maestro se establece como una relación dual entre profesor y alumno a través de clases individuales y particulares:

“Y él [Su profesor de guitarra] también estaba embalado un poco con el jazz, entonces, como que me metió su pasión”

“Porque él le ha enseñado a todo el mundo, o sea, es conocido como un weón clave en el jazz nacional, una figura... el weón está vivo, todavía está tocando, está activo, pero después cuando pase el tiempo va a ser considerado como un pilar igual”

“Estudí 7 meses con Carlos Figueroa, el papá de Carlitos Figueroa, uno de los mejores profesores que había en la escuela musical en Chile. Fue algo súper práctico, porque yo estaba estudiando y estaba tocando”

4. **El aprendizaje a través de estudios superiores;** este tipo de aprendizaje se realiza a través de instituciones formales de educación superior. El curso de una carrera de este tipo levanta ciertas dudas sobre su efectividad en los músicos(as) encuestados:

“Por lo que recuerdo la formación de la Escuela de Artes de la Chile es para hacerte un músico de orquesta, no para ser un músico, o sea, ni siquiera te

entrega las herramientas como para decir ‘tú vas a ser un músico de la orquesta, tú vas a ser un músico de la línea de tal orquesta’”

“No, me salí, son 9 años [De estudiar saxofón en la U. de Chile]. Son 4 años de saxofón de técnica clásica, Verdi y cosas así y los otros años son música contemporánea en el saxo. Entonces son pegarle al saxo, ruidos raros, y noo... Dure 1 año con mi psiquis así...”

Los datos cuantitativos nos revelan datos similares:

Primera forma de obtener el dominio del instrumento principal

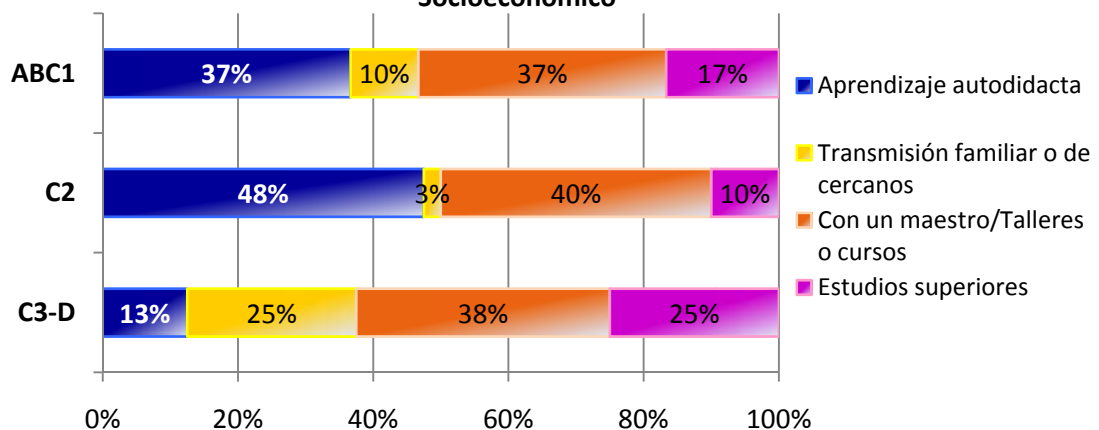


Fuente: Elaboración Propia

La forma más importante para los músicos(as) de obtener el dominio de su instrumento principal son: el aprendizaje autodidacta en un 40% de los casos, con un maestro el 35% de las ocasiones y los estudios superiores en Chile en un 12%.

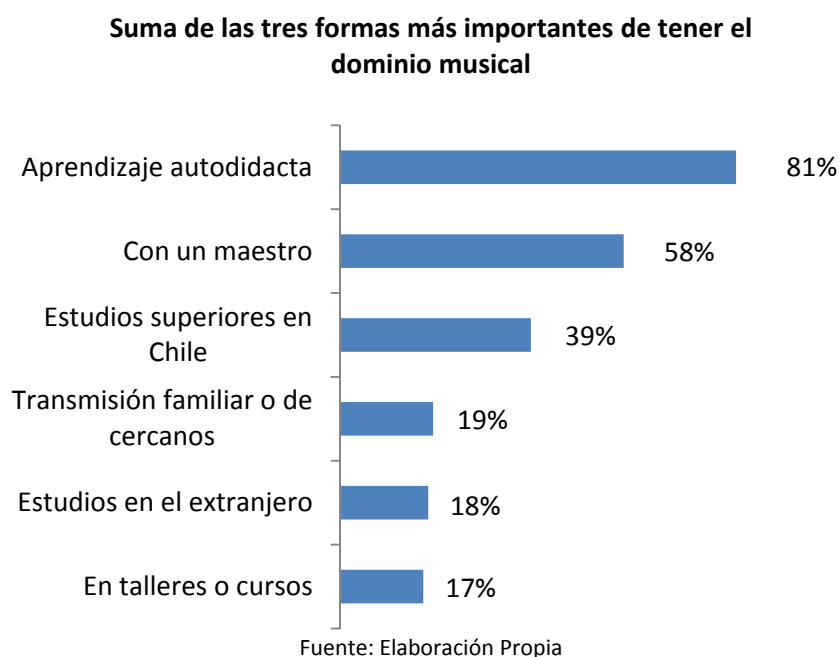
Al comparar por edad y tipo de ingreso que implican las actividades musicales no se observan diferencias muy marcadas en la principal forma de obtener el dominio del instrumento musical. Tanto para músicos(as) menores de 40, de 40 años o más, los que tienen de las actividades relacionadas a la música su principal fuente de ingresos y aquellos que no, la mayoría de ellos estima que el Aprendizaje autodidacta y con un maestro fueron las principales formas de obtener el dominio de su instrumento.

Primera forma de obtener el dominio del instrumento principal según Nivel Socioeconómico



Fuente: Elaboración Propia

Al comparar según nivel socioeconómico, se observa que la mayoría de los músicos(as) que proceden de familias ABC1 y C2 consideran que obtuvieron el dominio de su instrumento a través de un aprendizaje autodidacta (37% y 48% respectivamente), seguido del aprendizaje con un maestro o en talleres (37% y 40% respectivamente). Aquellos músicos(as) que proceden de familias C3 y D aprendieron su instrumento principalmente con algún maestro o talleres (38%), seguido de los estudios superiores y la transmisión familiar o de cercanos (25% cada uno de ellos).



Al sumar las tres principales formas de obtener el dominio del instrumento, se observa que un 81% de los músicos(as) menciona el 'Aprendizaje autodidacta', un 58% el 'Aprendizaje con un maestro', y el 39% a través de 'Estudios superiores en Chile'. Mencionadas con un menor nivel de preponderancia están: la 'Transmisión familiar o de cercanos' (19%), los 'Estudios en el extranjero' (18%) y la 'Realización de talleres y cursos' (17%).

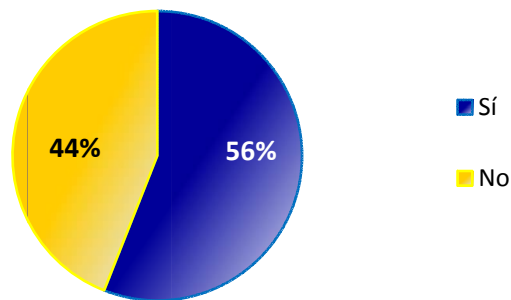
En el 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural', los 'Estudios superiores' (59%) es la forma más mencionada por el general de trabajadores del sector cultural para aprender su actividad artístico-cultural, seguida del 'Aprendizaje autodidacta' (51%) y de los talleres o cursos (25%).

En el caso de quienes realizan actividades artístico-musicales¹³, la forma más mencionada de obtener el dominio del arte o actividad son los 'Estudios superiores' con un 64% de menciones, seguido de el 'Aprendizaje autodidacta' (51%) y del 'Aprendizaje con un maestro' (30%).

¹³ Es importante señalar que para la construcción de la pregunta del 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural' referente a cómo se aprendieron las actividades artísticas o culturales, no hay un criterio de separación por tipo de actividad. Esto quiere decir que en caso de que haya algún encuestado que sea músico y a la vez pintor, éste responderá como aprendió sus actividades señalando un máximo de tres formas de aprendizaje, pero sin discriminar para qué actividad ocupó cada una de estas.

Comparando con los músicos(as) del circuito de jazz de Santiago, vemos que el aprendizaje autodidacta y con un maestro cumplen en éstos últimos un rol mucho más importante que en otras actividades artísticas, así como también con respecto al área musical general.

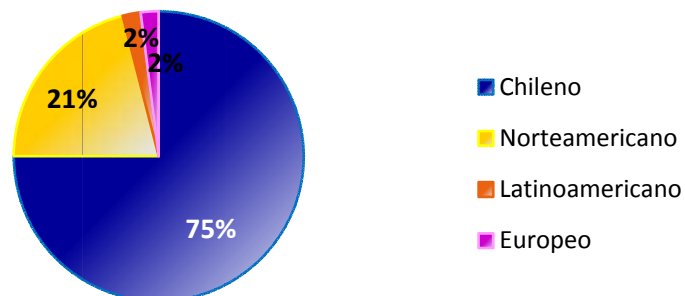
Encuestado cuenta/contó con un músico como maestro o tutor



Fuente: Elaboración Propia

La importancia del aprendizaje con un maestro se plasma en el hecho de que al preguntar a los músicos(as) del circuito si consideran que tuvieron/tienen un músico como maestro o tutor, un 56% de los encuestados señaló que sí frente a un 44% de no.

Nacionalidad maestro o tutor

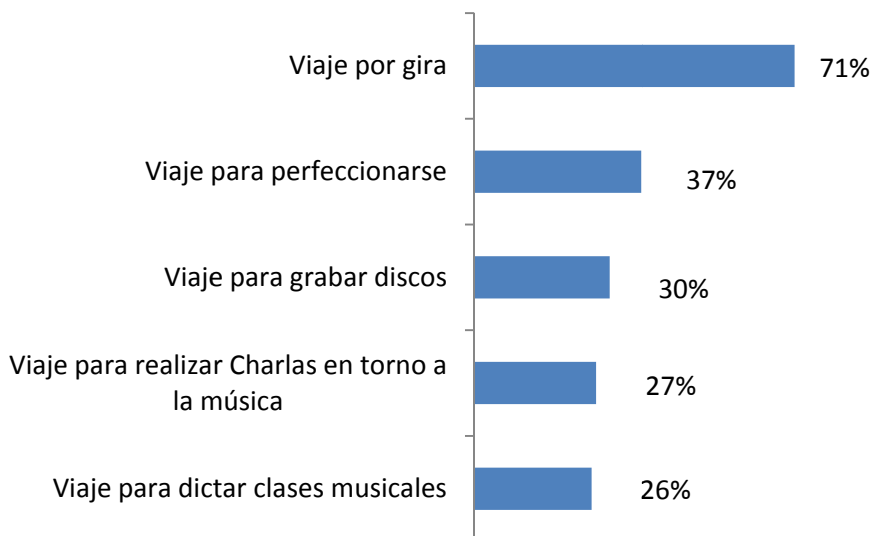


Fuente: Elaboración Propia

Los maestros de los 44 encuestados que señalaron contar con uno, son en un 75% músicos(as) de jazz chilenos, en un 20% músicos(as) de jazz Norteamericanos y en un 2% Latinoamericanos y Europeos. En el caso de muchos de los maestros norteamericanos mencionados, su denominación es principalmente simbólica. La mayoría de estos nombres los componen grandes figuras del jazz a nivel internacional, por lo que su maestría se reconoce, posiblemente, a nivel de admiración y ejemplo a seguir.

L. Viajes al extranjero:

Viajes al extranjero por Motivos Musicales

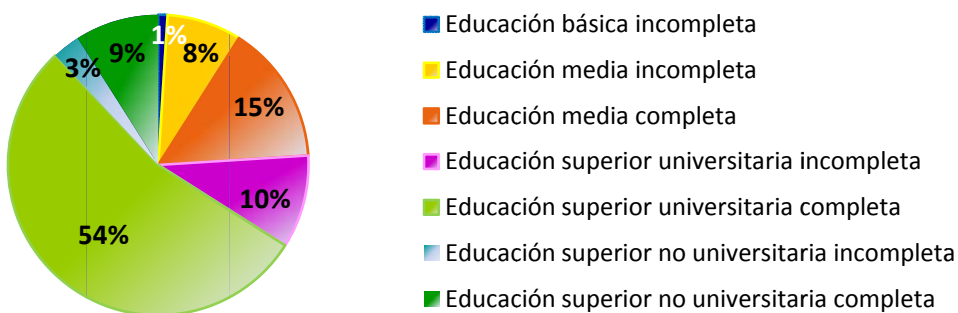


Fuente: Elaboración Propia

Dentro de los músicos(as) que pertenecen al circuito de jazz de Santiago, la mayoría de ellos ha viajado al extranjero para realizar giras musicales (71%), mientras que los viajes para perfeccionarse en la música (37%), grabar discos (30%), realizar charlas musicales (27%) o dictar clases (26%) son realizados en bastante menor medida.

M. Antecedentes Familiares

Nivel educacional del jefe de hogar donde el encuestado/a vivió la mayor parte de su vida hasta los 18 años



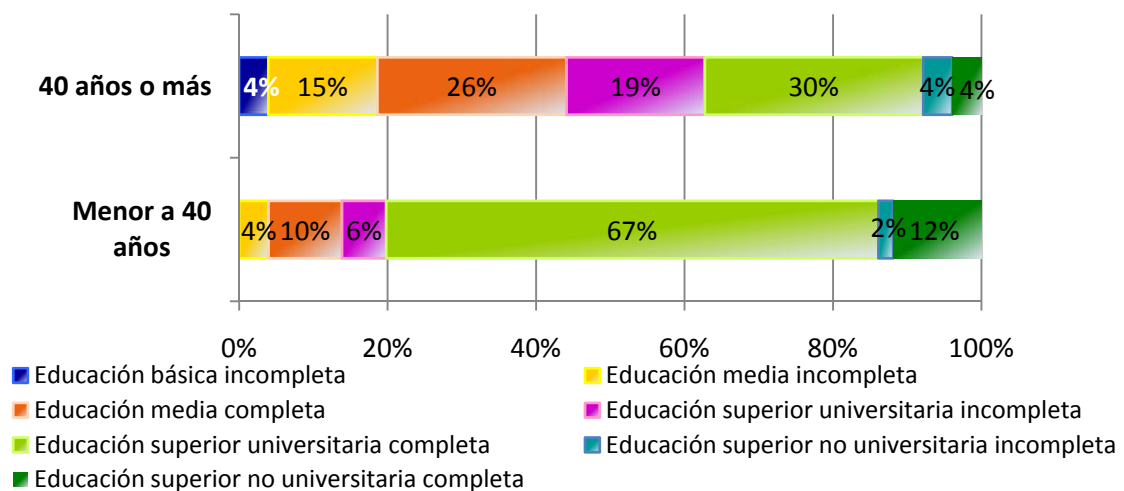
Fuente: Elaboración Propia

El nivel educacional del jefe de hogar donde el músico(a) vivió la mayor parte de su vida hasta los 18 años es en un 54% de las ocasiones de tipo universitario completo. Al sumar todos los estudios superiores completos, estos conforman el 63% de la muestra; A su vez, el 76% cuenta con estudios superiores (independientemente de haberlos terminado o no). Del porcentaje

restante, un 15% tiene educación media completa, un 8% educación media incompleta y un 1% educación básica incompleta.

En el 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural' tanto en los trabajadores artísticos-culturales en general como aquellos del área musical, cerca del 33% tuvo tutores que cursaron estudios universitarios independientemente de haberlos finalizado o no, un 4% contó con educación superior no universitaria, cerca de un 20% cursó hasta educación primaria y aproximadamente un 30% hasta educación media.

Nivel educacional del jefe de hogar donde el encuestado(a) vivió la mayor parte de su vida hasta los 18 años según Edad

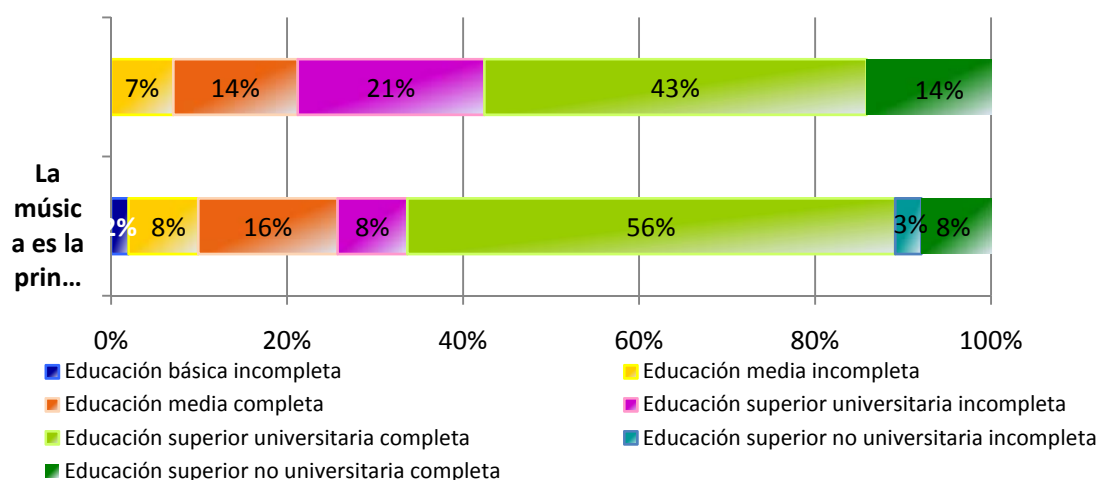


Fuente: Elaboración Propia

Al comparar el nivel educacional del jefe de hogar donde el músico(a) vivió la mayor parte de su vida hasta los 18 años según rango de edad, se observan diferencias importantes: el 81% de los músicos(as) menores de 40 años tuvieron tutores que cursaron estudios superiores, frente a un 57% de los músicos(as) de 40 años o más.

Cabe agregar que la mayoría de los tutores de músicos(as) menores de 40 años cumplieron con una educación universitaria completa, cifra bastante menor en los músicos(as) de 40 años o más, donde sólo sucede en el 30% de los casos.

Nivel educacional del jefe de hogar donde el encuestado(a) vivió la mayor parte de su vida hasta los 18 años según tipo de ingreso que implican las actividades musicales



Fuente: Elaboración Propia

Cuando la comparación del nivel educacional del jefe del hogar donde el músico(a) se crió se establece a partir del tipo de ingreso que implican las actividades musicales: Se observa que aquellos que tienen la música como única fuente de ingresos, tuvieron jefes de hogar con educación superior universitaria completa en un 56%, y un 8% tuvo educación superior no universitaria completa. Mientras, aquellos para los que la música es una fuente secundaria de ingresos, contaron con jefes de hogar con educación superior universitaria en un 43% y educación superior no universitaria completa en un 14%¹⁴.

N. Primeros acercamientos a la música:

Ahora, ¿Cómo se establecen las primeras aproximaciones por parte de los entrevistados a la música? Aunque se aprecia que no hay una forma exclusiva de acercarse a ella, se reconocen ciertos elementos que fueron comunes a los entrevistados. Sean estos:

1. **Acercamiento Temprano;** En todos los encuestados(as) se aprecia un acercamiento temprano a la música desde inicios de la etapa escolar. Estos primeros acercamientos al instrumento se ven potenciados por distintos elementos:

“Como a los diez, once. Y ahí me compré una guitarra, una guitarra clásica y después como que me empezaron a gustar algunas sonoridades en especial y ahí caché que me gustaba el jazz”.

“Y ya como a los 8 – 9 años, en Concepción, como yo vengo de Concepción y es una cuna de grandes festivales. Los mejores festivales de jazz eran ahí. A los 9 años entonces se organiza el Festival y me hicieron tocar la batería en la Jam Session posterior”

¹⁴ No se grafica una tabla que cruce el nivel educación del jefe de hogar donde el encuestado/a vivió la mayor parte de su vida hasta los 18 según nivel socioeconómico, pues el NSE se ha construido a partir de la matriz ESOMAR. Esta se basa en dos preguntas: trabajo u oficio y nivel educacional.

2. **Rol de la música en la infancia;** Dado que la mayoría de los entrevistados(as) comenzaron a practicar con un instrumento a temprana edad, la música cumplía para de ellos la función de un juego, de una oportunidad de recreación y distracción entre amigos:

“De ahí seguimos practicando en el colegio con Moncho Romero, nos juntábamos... había como un juego. El juego nuestro era quien le copiaba mejor a los discos. Entonces pasábamos horas y horas acompañando a un disco o un tema. Y después de eso nos íbamos a jugar una pichanga, entonces era un juego”

“...nunca la música fue para mí como una profesión ni nada, para mí era como una entretenimiento...”

“...cuando yo empecé estaba lejos de tener un play station o de tener un computador, o de tener ese tipo de distracciones que tienen los chicos hoy en día, entonces, mi distracción era salir del colegio e irme a ensayar, tocar y estar todo el día en eso”

3. **Influencia de los Medios;** En dos de las entrevistas realizadas a músicos(as) menores de 40 años, imágenes televisivas de películas en las que se desarrollan personajes que son músicos(as), influirán tempranamente en la decisión de querer aproximarse a la música en general, y a un instrumento en particular.

“Me acerqué al saxofón y al tiro me acerqué al jazz, fue en realidad el primer estilo y fue gracias una película, que ya ni me acuerdo cuál. La cosa es que actuaba este chico de volver al futuro, y era un saxofonista horrible... te aseguro que era una película horrible, pero en tercero básico me enamoré del saxo”.

“...como que me gustaba la música no más po. Una vez vi a un guitarrista en la tele así como metalero, como glam rock, y yo dije “ah, yo quiero ser uno de esos”, y le dije a mis papás, “oye cómprame una guitarra” y me compraron una guitarra”.

4. **La participación en bandas escolares;** Otro modo de aproximación al instrumento y su aprendizaje mencionado por 5 de los entrevistados, es la participación en bandas escolares. Estas bandas pueden ser creadas por alguna corporación municipal o organizadas por los mismos entrevistados junto a sus compañeros. En todos aquellos casos, la participación en bandas se da desde una temprana edad.

“...buscaban gente para reclutar y para enseñar música de forma gratuita. Y no había que llevar nada, todos los instrumentos lo ponía la Corporación Municipal y la única condición era estudiar en un colegio de la comuna. Y bueno, yo fui, y ese fue mi primer acercamiento a la música y ahí ya no salí más”

“Yo toco desde los diez años, empecé a estudiar en la escuela de música de la Serena. En el ambiente de la escuela de música de la Serena también estaban Cuturrufo, Cristián Monreal, de los que tocan jazz”.

“A la música primero llegué por el asunto de colegio, de colegio, lo típico,

tener bandas en el colegio, qué se yo. Y después empieza a llegar más música y uno va escuchando y decides tomar un instrumento, y así... Y va evolucionando de acuerdo a la edad”.

5. **La Familia y la música;** La familia también será un factor importante para estimular las primeras aproximaciones a la práctica musical para 6 de los 7 entrevistados. Esto ya sea contando con familiares músicos(as) –tanto profesionales como aficionados según la apreciación de los propios entrevistados- o contando con un clima familiar simpatizante de diversas expresiones artístico-musicales. Estas prácticas musicales en la familia se aprecian como un hábito cultural que rodeará la infancia los entrevistados(as).

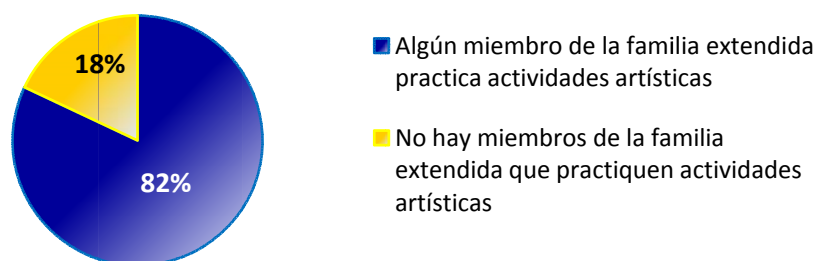
“La hermana de mi abuela paterna y materna tocaban la guitarra, los nietos salimos la mayor parte músicos(as), profesionales solo yo... pero el resto de mis primos algo tocan, algo hacen”

“Con mis papás siempre íbamos a conciertos, generalmente más folclóricos. Porque mis papás y son todos muy izquierdosos... entonces son muy de Sol y Lluvia, muy Paya, Inti illimani, Congreso. Y ahí me fui cultivando, museos también, sí, ricamente cultural la verdad”

“...desde siempre en mi familia ha habido música. No porque hubiera un músico en la familia, sino porque a mi padre le encantaba la música. Entonces yo, los recuerdos que tengo desde los 4-5 años eran de escuchar muchos discos orquestados”

El peso de la familia no sólo se aprecia a nivel simbólico, sino que también tiene una fuerte presencia estadística. Como dejan ver los datos obtenidos luego de la aplicación de la encuesta a los músicos(as) de jazz, la mayoría de los encuestados cuentan con algún familiar que realiza actividades artísticas o específicamente musicales:

Porcentaje de músicos(as) que tienen algún miembro de la familia extendida que realiza actividades artísticas



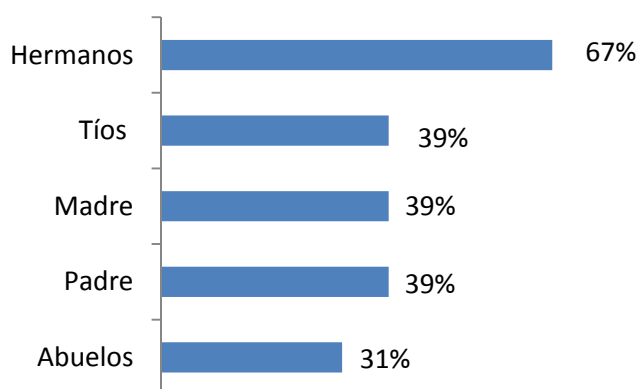
Fuente: Elaboración Propia

El 82% de los encuestados(as) cuenta con al menos un familiar que realiza de manera continua (aunque no necesariamente profesional) algún tipo de actividad artística.

Al comparar por nivel socioeconómico, Edad y Tipo de ingreso que implican las actividades musicales para el encuestado(a), no existen mayores diferencias en la distribución de familiares que practican o no actividades artísticas de forma continual.

En el ‘Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural’, un 58% del total de los trabajadores culturales cuenta con un familiar que practica actividades artísticas; dicha cifra asciende a un 69% en el área musical. Así, en el caso del circuito de jazz de los músicos(as) de Santiago, el contar con familiares que practican actividades artísticas, parece ser una situación bastante más común que el promedio del área musical.

Porcentaje de músicos(as) que cuentan con familiares que practican alguna actividad



Fuente: Elaboración Propia

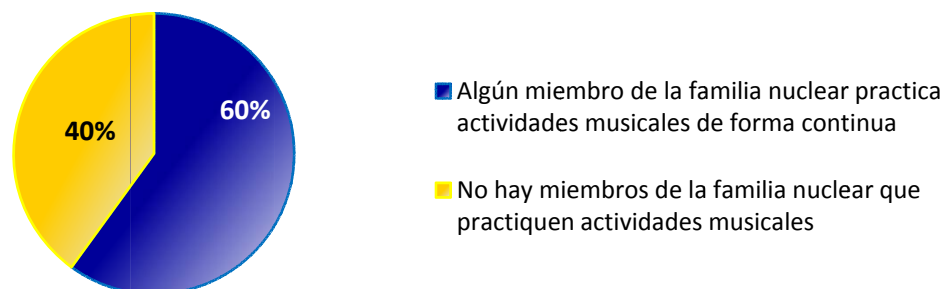
Al preguntar a los músicos(as) si algún miembro en especial de su familia ha practicado de manera continua (aunque no necesariamente profesional) alguna actividad artística, un 39% de los encuestados señaló que su padre, madre y tíos las realizan, un 31% que sus abuelos practican actividades artísticas y un 67% que sus hermanos lo hacen.

Actividades artísticas realizadas por la familia extendida (Respuesta Múltiple)		
	(N)	(%)
Música	55	86%
Artes Plásticas	16	25%
Actuación	7	11%
Danza	7	11%
Literatura/ Poesía	5	8%
Profesor/a de música	5	8%
Artes Visuales	4	6%
Diseño	2	3%
Escultura	2	3%
Otros	7	11%
Total	64	100%

(*) Fuente: Elaboración Propia

De las actividades artísticas que realizan los miembros de la familia extendida (Padre, Madre, Hermanos, Tíos, Abuelos), un 86% corresponde a prácticas musicales, 25% artes plásticas y un 11% actuación y danza. Se observa por ende una supremacía en la práctica de actividades musicales por sobre otros tipos de expresión artística en las familias de los músicos(as) de jazz.

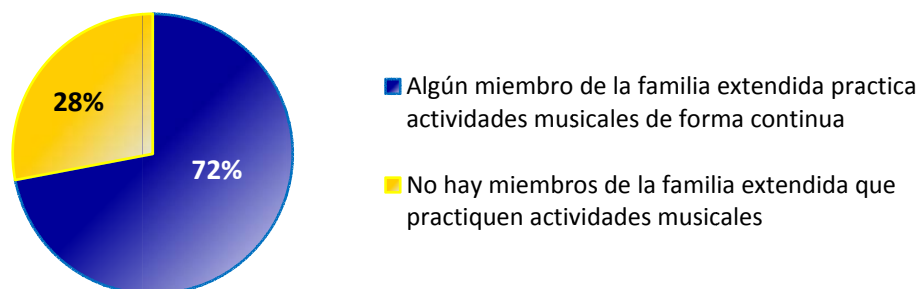
Porcentaje de músicos/as que tienen algún miembro de la familia nuclear que practica una actividad artística musical de manera continua



Fuente: Elaboración Propia

En total, un 60% de los músicos(as) del circuito de jazz cuenta con algún miembro de la familia nuclear (Padre, Madre y/o Hermanos) que practican alguna actividad artístico-musical, el 40% restante no.

Porcentaje de músicos/as que tienen algún miembro de la familia extendida que practica una actividad artística musical de manera continua



Fuente: Elaboración Propia

Al ampliar el círculo a la familia extendida (Familia nuclear, abuelos y/o tíos), entonces un 72% de los encuestados tiene al menos un familiar que realiza actividades musicales de forma continua (aunque no necesariamente de forma profesional).

O. Acercamiento al jazz:

En cuanto al acercamiento al Jazz como práctica específica musical en los entrevistados, éste se da a través de 3 medios principalmente. Los que pueden a su vez relacionarse mutuamente. Se destacan:

- 1. El acercamiento al jazz a través de la familia;** En este caso, el círculo familiar que rodea al entrevistado(a) entrega a éste conocimientos y prácticas que repercutirán en su interés posterior por desarrollar el género musical:

“Fue familiar, mi abuelo escuchaba jazz, él siempre escuchaba jazz. No me acuerdo desde qué edad empecé a escucharlo pero debe haber sido desde muy chico, porque los fin de semana siempre iba donde mi abuelo y mi familia en general era como muy buena para escuchar música. Mi viejo cantaba ópera, no profesionalmente, pero cantaba y las reuniones familiares eran con mucha

música, mi vieja tocaba piano, mi viejo cantaba, después mi abuelo colocaba jazz”

“Y claro, el cuento por el jazz es una cuestión familiar también. Mi abuelo tenía aparte de los discos de tango que me fascinan, los pongo, también habían discos de jazz”

- 2. El acercamiento al jazz través de las escuelas de música o profesores;** Los profesores de música y las escuelas de música para niños también tendrán un efecto en el posterior desarrollo del género en los entrevistados/as, en tanto se transforman en una influencia en el manejo musical y conceptual del encuestado/a.

“Tuve que esperar hasta sexto para poder entrar a una big band en Conchalí. Entonces estuve esos tres años hinchando por tener un saxo y todo. Y ahí lo primero que te enseñan es jazz, por suerte”

“Entonces el tipo era [su profesor de escuela]... amaba el jazz y el jazz para mí también es un poco de su influencia, ahora que te lo comento, tengo mucha influencia de él...”

“Y él [su profesor de guitarra] también estaba embaldado un poco con el jazz, entonces, como que me metió su pasión”

- 3. El acercamiento al jazz través de un aprendizaje posterior;** En este caso, el jazz se descubre o practica en una etapa más tardía de la vida:

“El jazz lo vine a conocer bien grande, bien viejo ya, después de que terminé el Conservatorio, o sea, m fui del Conservatorio y me puse a meterme al jazz fusión, entonces empecé a escuchar”

Resumen general del Capítulo:

Reconocemos una alta homogeneidad en la trayectoria de los jazzistas que forman parte del circuito santiaguino. Por lo general son hombres, solteros, jefes de hogar, con altos niveles educativos (más que el promedio de los trabajadores del sector cultural y que el promedio de músicos(as) encuestados en el estudio de caracterización del CNCA).

Aunque la mayoría de los jazzistas provienen de familias ABC1 y C2 (90% de la muestra), se observa que a mayor nivel socioeconómico de la familia de origen, también son mayores los niveles educacionales del músico(a) encuestado. Es decir, existe una reproducción de desigualdades entre los jazzistas y sus ascendientes. Y no sólo eso, también la homogeneidad del circuito parece ir en alza: cada vez más personas jóvenes de niveles acomodados se integran al circuito de jazz.

Un punto importante que ilustra las trayectorias comunes de los jazzistas es la presencia de artistas y músicos en la familia de origen, hecho que se relaciona al acercamiento temprano a la música. Esta aproximación temprana vuelve escurridiza la preponderancia asignable a los estudios superiores: se hace mucho más importante el autodidactismo y

Pero la elección de la música no puede explicarse únicamente por las influencias familiares. El interés y la pasión surgen a través de prácticas diversas que se suman a este capital cultural. Así, ver televisión, jugar a tocar con los amigos, participar de bandas de corporaciones municipales son puertas distintas para entrar al mundo de la práctica musical.

En lo que respecta a la elección del instrumento, esta dependerá de factores de diversa índole. Mientras algunos aseguran haber sentido en el instrumento un reflejo de su personalidad, otros reconocen la elección de éste como una circunstancia casual. Así, las apropiaciones y disposiciones no son iguales en todos los músicos: unos se sienten reconocidos en el instrumento, elegidos por éste; otros aprendieron a hacerlo su instrumento principal con el tiempo.

A partir de lo anterior, se reconocen elementos que alumbran diferentes niveles de abstracción correspondientes a cuerpos teóricos distintos: A nivel general, la alta homogeneidad del circuito nos habla del capital cultural y el *habitus* necesario para poder considerar la posibilidad de ser músicos(as) y en algunos casos de vivir de la música. Desde un nivel más concreto, podemos reconocer distintas disposiciones en los artistas por convertirse en músicos(as) de jazz. Estos elementos median en su relación con la música y a su vez hacen de la música un mediador y constructor de nuevas prácticas.

Sartre señalaba *“Valery es un pequeño burgués, pero que no todo pequeño burgués es Valery”*. La teoría crítica de Bourdieu nos explica por qué los artistas son ‘pequeño burgueses’; la teoría de las mediaciones nos acerca a comprender por qué esos pequeño burgueses eligieron ser artistas. Ambos niveles teóricos, a pesar de parecer en ocasiones contradictorios, nos facilitan una mejor comprensión de las trayectorias en el circuito de jazzistas de Santiago.

II. Condiciones laborales, estrategias, y una descripción del circuito.

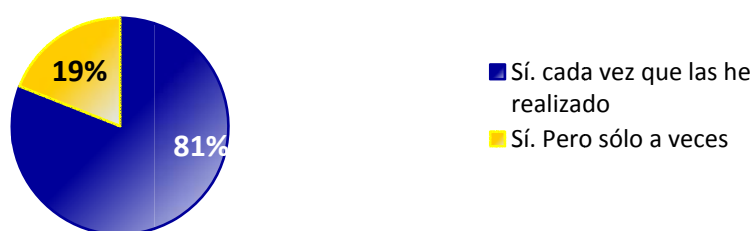
Para retratar el mundo laboral de los músicos(as) de jazz no basta con describir las condiciones generales a las que se enfrentan. Pues estas condiciones son también razones y productos de las estrategias que los implicados adoptan para subvertirlas. No existe una condición laboral en su pureza, pues esta se ve afectada por la acción que los sujetos realizan sobre ella para mantenerla, modificarla o subvertirla. Lo mismo podemos decir de las estrategias laborales, ¿no pasan ellas a ser condición del mantenimiento del implicado cuando estas se aprecian a nivel grupal?

Como corolario, ambos elementos –condición y estrategia- resultan aspectos complementarios para la comprensión del mundo laboral de un grupo de actores. Es por eso que los hemos incluido: porque apostamos a una descripción más integral del fenómeno en cuestión.

Cabe advertir que la separación analítica que hemos realizado entre estos elementos, en ocasiones resulta arbitraria (por las mismas razones expuestas). Pero ello contribuye a establecer un orden en la presentación de los resultados. Se expone a continuación (a) la situación y condición general de los músicos(as) de jazz; (b) las estrategias a las que suelen recurrir; y (c) por último, se caracterizará al circuito a partir de los comentarios y reflexiones realizadas por los propios músicos(as).

A. Las Condiciones laborales

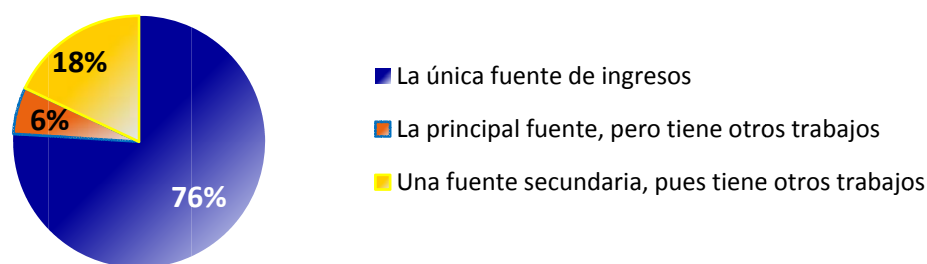
Porcentaje de músicos(as) que ha recibido alguna retribución económica por sus actividades musicales los últimos 3 meses



Fuente: Elaboración Propia

Como un aspecto general de la música como fuente laboral, se observa que todos los músicos(as) del circuito han recibido en los últimos tres meses algún tipo de retribución económica por sus actividades musicales. De ellos, el 81% la ha recibido cada vez que la ha realizado y el 19% sólo a veces.

Tipo de ingreso que implican las actividades musicales para el encuestado(a) en los últimos 3 meses

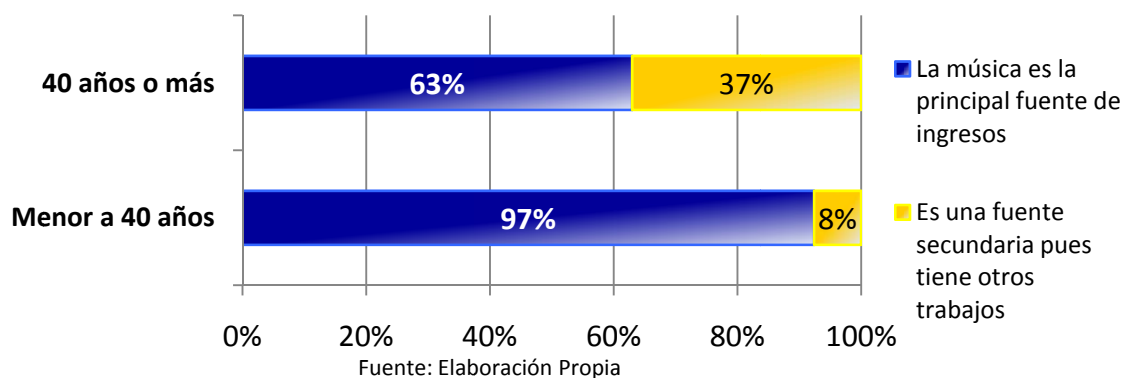


Fuente: Elaboración Propia

Las retribuciones que los músicos(as) reciben por la totalidad de sus actividades musicales, son para el 76% la única fuente de ingresos, otro 6% declara que es su principal fuente de ingreso, pero que tiene otros trabajos, y un 18% señala que es una fuente secundaria, pues tiene otros trabajos.

En el 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural' el 66% del total de trabajadores tiene sus actividades artísticas como única fuente de ingresos, el 9% la concibe como la principal pero tiene otros trabajos, un 7% la considera una fuente secundaria pues tiene otros trabajos, un 9% no recibe ingresos musicales y el 9% restante son casos sin respuesta¹⁵.

Tipo de ingreso que implican las actividades musicales para el encuestado(a) según Edad



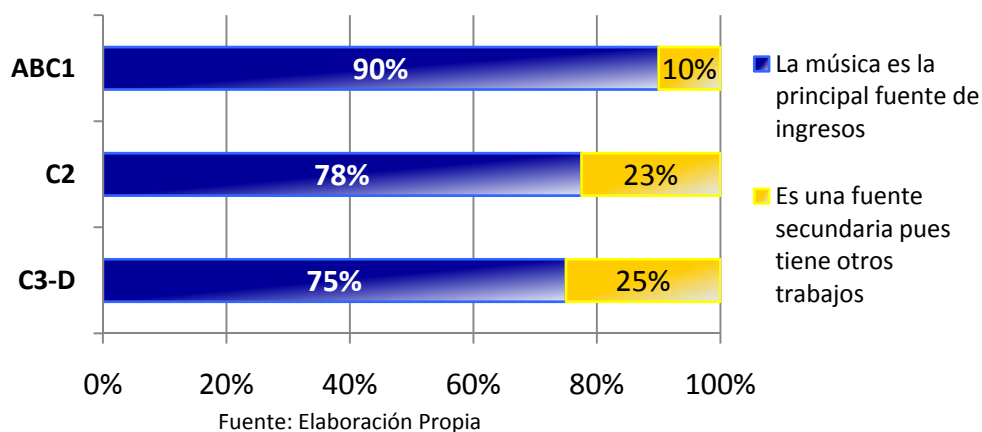
Fuente: Elaboración Propia

Al comparar el tipo de ingreso que implican las actividades musicales según rango etario, se observa una relación estadísticamente significativa, dado que para la gran mayoría de los músicos(as) menores de 40 años (92%) la música es su principal fuente de ingresos (y solo para un 8% constituye una fuente secundaria). En el caso de los músicos(as) de 40 años o más, el

¹⁵ Es importante señalar que en el *Estudio de Caracterización de los trabajadores del sector cultural*, la pregunta tiene categorías de respuesta distinta: En ella se interroga si las *actividades culturales que el encuestado realiza son: a) su única fuente de ingresos, 2) una más de sus fuentes de ingresos y 3) no recibe ningún ingreso por ellas*. Para poder discernir si la actividad artística era la principal fuente de ingresos o una secundaria, se recodificó la respuesta tomando en consideración cuánto ingreso señalaban percibir los encuestados/as en su actividad artística y en su actividad no artística. De tal modo, quienes tenían dos fuentes de ingreso pero percibían más en una, se consideró esa como la principal fuente de ingresos, y si recibían igual monto por ambas actividades se consideró igualmente que la actividad artística era la principal fuente de ingresos, pero que se tenían otros trabajos.

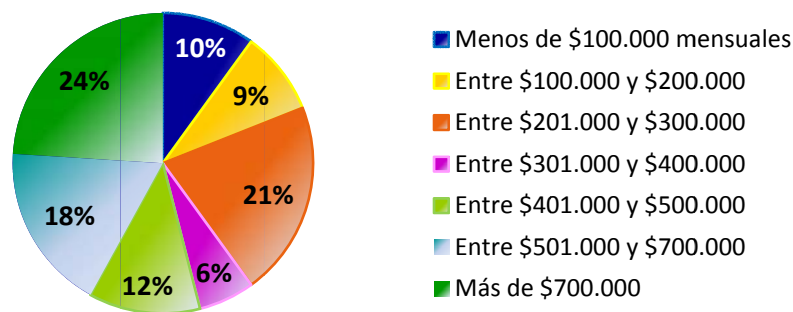
63% de ellos tiene sus actividades musicales como su principal fuente de ingresos, y para el 37% restante es una fuente secundaria pues tiene otros trabajos.

Tipo de ingreso que implican las actividades musicales para el encuestado(a) según Nivel Socioeconómico



Aunque la gran mayoría de los encuestados(as) provenientes de todos los niveles económicos tienen las actividades musicales como su principal fuente de ingreso, aquellos que proceden de familias ABC1 tienen con mayor frecuencia las actividades musicales como principal fuente de ingreso (90%).

Ingreso promedio mensual por el total de actividades musicales realizadas

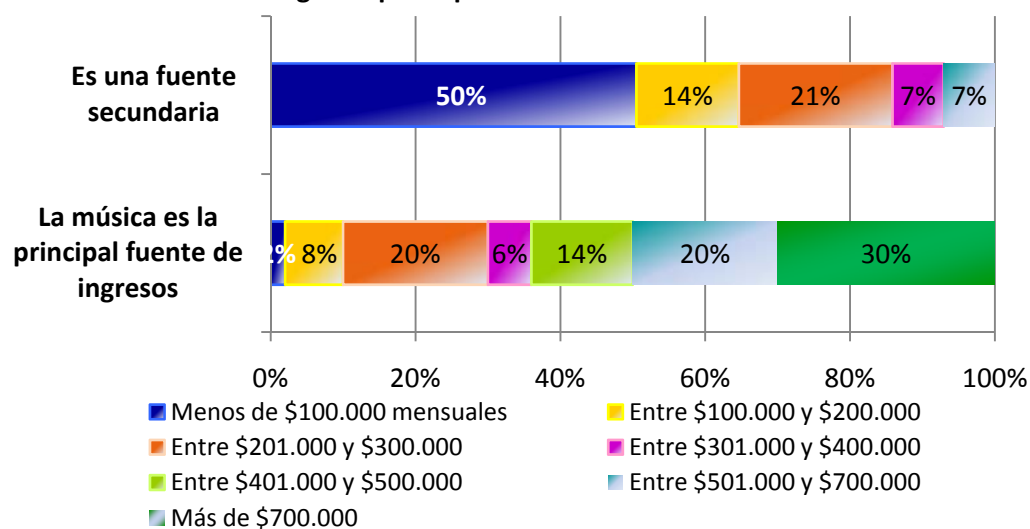


El ingreso promedio mensual que reciben los músicos(as) de jazz por la totalidad de sus actividades musicales varía entre 'Menos de \$100.000 mensuales' y 'Más de \$700.000'. El 19% de los músicos(as) recibe un ingreso inferior a los \$200.000 pesos mensuales, mientras el 42% percibe más de \$500.000 mensuales por la totalidad de sus actividades musicales realizadas.

En el 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural', la distribución de ingresos es similar entre la totalidad de trabajadores y aquellos que se dedican al área musical. En el caso de los trabajadores culturales del área musical: el porcentaje de distribución de los rangos salariales es muy similar a la de los músicos(as) de jazz. El 24% percibe 'Más de \$700.000' pesos mensuales, un 16% recibe entre \$501.00 y \$700.000, el 11% entre \$401.000 y \$500.000, y un 7% entre \$301.000 y \$400.000.

En el rango de ingresos inferiores se observa que existen menos casos de músicos(as) de jazz que reciban menos de \$200.000 pesos (19%), que en aquellos que se dedican al área musical dentro de la muestra del estudio de caracterización (32%).

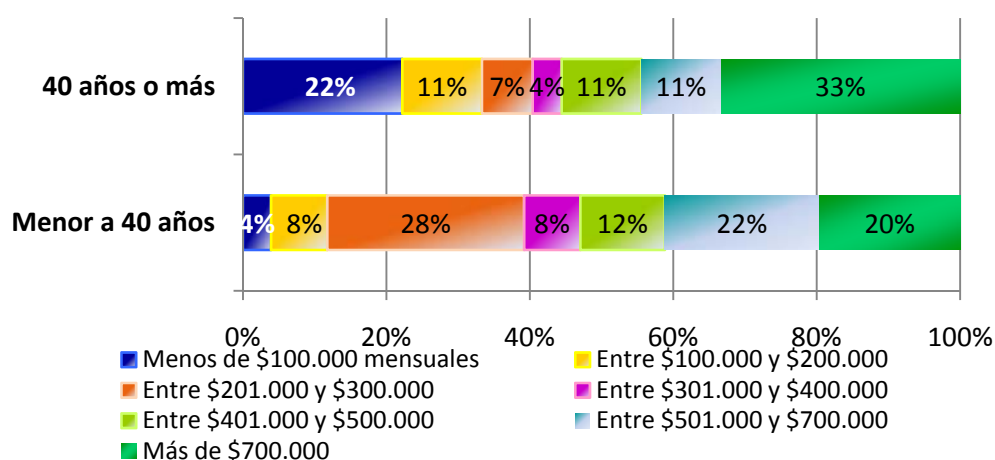
Ingreso promedio mensual por el total de actividades musicales realizadas según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales



Fuente: Elaboración Propia

Al comparar el promedio de ingreso mensual que reciben los encuestados(as) según el tipo de ingreso que implican las actividades musicales para ellos, se observa que en los casos donde las actividades musicales son la principal fuente de ingresos, la retribución suele ser mayor: El 30% recibe más de \$700.000, un 20% entre \$501.000 y \$700.000 y un 14% entre \$401.000 y \$500.000. En los casos donde la música es una fuente secundaria, el 50% recibe menos de \$100.000 pesos mensuales, un 14% entre \$100.000 y \$200.000, y un 21% entre \$201.000 y \$300.000. A su vez, no existen casos en que la música sea una fuente secundaria de ingresos y se gane con ello más de \$700.000.

Ingreso promedio mensual por el total de actividades musicales realizadas según Edad



Fuente: Elaboración Propia

Al comprar según rango etario, se observa que existe un bajo porcentaje de músicos(as) menores de 40 años que ganen menos de \$100.000 mensuales (4%), pero a su vez, son menos quienes ganan más de \$700.000 pesos (20%) en comparación a los músicos(as) mayores de 40. En el caso de éstos últimos, el 22% gana menos de \$100.000 por el total de sus actividades musicales, pero el 33% alcanza ingresos superiores a los \$700.000 mensuales.

En cuanto a la comparación por nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a), no se observan mayores diferencias en la distribución de ingresos.

Ahora bien, la situación laboral de los músicos(as) de jazz presenta variadas características. Algunas de estas parecen ser propias de un trabajo flexible, común a otros empleos en la actualidad; y otras tantas remiten a una condición particular de tener la música como fuente laboral. Estas condiciones laborales tendrán sus efectos positivos y negativos en los entrevistados:

1. **Lo común en el trabajo musical con otros trabajos;** Como en otros trabajos, los músicos(as) a veces deben realizar labores que no son de su particular agrado, pero deben hacerlas con el fin de contar con ingresos suficientes. En este sentido, también en el área artístico musical se llevan a cabo trabajos sin un sentido otorgado de realización personal, pero que sirven como medio para un fin:

“Yo creo que es bien parecido a otros trabajos en el sentido que tienes que hacer cosas que no quieres hacer, igual tienes que cumplir horarios que no te acomodan. Y si te quedas en tu casa estudiando, sabes que en media hora más tienes que salir a hacer clases”

También la inestabilidad laboral (para uno de los músicos(as) entrevistados) es considerada como una condición compartida con otros tipos de trabajo. Ello no depende de los trabajos artísticos y sus jornadas, sino que es una situación extendida en la actualidad.

“...es inestable pero la pega de un... no sé, de un profe, ¿es estable?, o ¿la situación laboral de una persona que está contratada? y que está sujeto a evaluación constantemente: lo pueden echar, o sea, si hay reducción de personal...”

2. **Lo particular del trabajo musical;** Existen -según la recopilación que se pudo hacer a través de las entrevistas realizadas-, diversas características del trabajo musical que lo harían una labor distinta a otros trabajos musicales. Estas pueden tener una raíz tanto formal-objetiva, como de tipo subjetivo y emocional, configurando una forma de ser y ejercer como músico(a) de jazz:

- i. **Flexibilidad Horaria;** La flexibilidad horaria es vista como una condición positiva y favorable para el desarrollo del artista. La propia organización de la jornada laboral es comparada con situaciones opuestas donde existen horarios rígidos y donde hay un trabajo carente de sentido. Por lo mismo, la extensión de la jornada no parece ser algo conflictivo, en tanto el músico(a) realiza una labor de la cual goza y le imprime un sentido de realización.

“Para mí la jornada de trabajo mismo pasa a casi ser a no ser un trabajo, porque como estoy haciendo lo que me gusta, entonces, para mí es estar metido el día, en 10 ensayos al día, por ejemplo, exagerando totalmente, cachai, no es algo que me afecte profundamente, o sea, al final del día voy a llegar a mi casa y voy a estar tranquilo porque voy a estar haciendo cosas que me gustaban y no cosas que me desagradaban, entonces no encuentro que afecte mi vida, obviamente sí, llegai la raja cansado y todo eso, pero eso no lo veo como un problema”

“...no encuentro que sea lo mismo ser un músico, que prácticamente tú puedes acomodar tus horarios según tus necesidades, a una persona que trabaja en un call center de ocho de la mañana a siete de la tarde y de lunes a viernes, y que tiene una vida totalmente rutinaria, no sé, para mí es totalmente distinto”

- ii. **Temporalidad del trabajo musical;** La distribución del trabajo de los músicos(as) durante el año es desigual, según la época que se trate habrá más o menos actividades relacionadas a la música. Este ciclo incidirá en la forma de organización de los entrevistados, pues para palear aquellos meses de baja intensidad laboral deberán ahorrar en meses de temporada alta, o solicitar préstamos en meses de baja intensidad laboral.

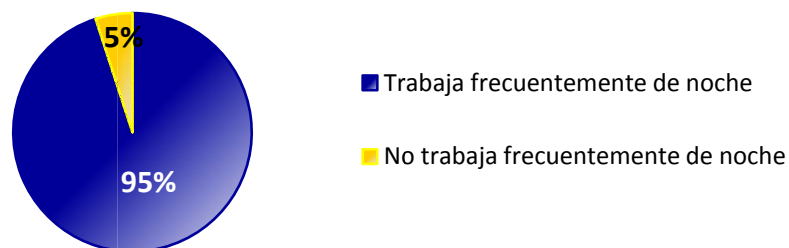
“...por ejemplo: marzo, abril, mayo, son meses que la actividad musical cesa un poco, y claro, uno está acostumbrado ya a prepararse a fin de año cuando hay las mejores pagas, empezar a ahorrar para los meses que son un poco más complicados”

“Hay fechas en que te va súper bien y hay fechas en que te va horrible, hay un mes en que no hay tocado nada y andai pidiendo plata por todos lados, de repente viene un mes en que ganai plata y empezai a devolver plata como loco y quedai con lo justo pero estay listo”

- iii. **Recurrencia del trabajo nocturno;** El trabajo del músico(a), especialmente en lo que se refiere a espectáculos o tocatas, tiene como característica generalizada la recurrencia al trabajo nocturno. Tanto es así, que uno de los músicos(as) entrevistados(as) señala que aquel que no está dispuesto a asumir trabajar de noche no está preparado para ser músico.

“...Y las pagas que son de noche, asume no más po’. Si eres músico y no te gusta tocar de noche, no te gusta trabajar, entonces búscate otra profesión”

Porcentaje de músicos(as) que trabaja frecuentemente de Noche



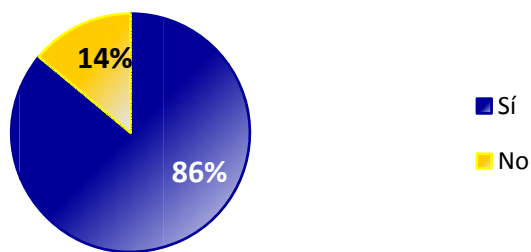
Fuente: Elaboración Propia

Aunque la afirmación del entrevistado parezca radical, los resultados de la encuesta la respaldan: El 95% de los músicos(as) trabaja con frecuencia después de las 8.00 pm, sin haber grandes diferencias entre las variables Sexo, Nivel socioeconómico, Edad, Presencia de hijos menores de 18 años o el Tipo de fuente de ingreso que implique las actividades musicales.

En el 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural' el trabajo durante la noche (luego de las 20.00 horas) es común para el 63% de los trabajadores culturales y para el 64% de quienes trabajan en el área musical. De este modo, aunque el trabajo de noche parece ser una práctica común para los trabajadores culturales, en los jazzistas de Santiago esta se dibuja como una característica inherente a su labor.

iv. Recurrencia trabajar días Sábado, Domingos, y Festivos.

Porcentaje de músicos(as) que trabaja frecuentemente días Sábados, Domingos y Festivos

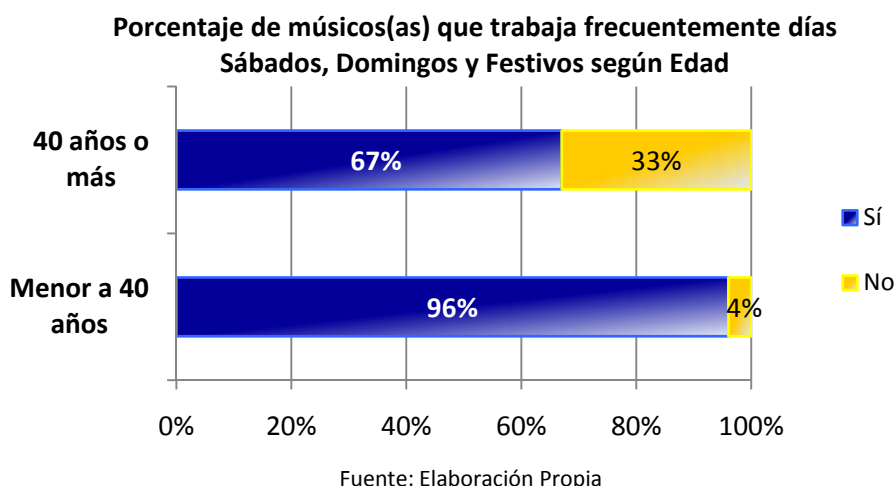


Fuente: Elaboración Propia

El trabajo durante los días sábados, domingos y festivos es algo recurrente para el 86% de los músicos(as) del circuito de jazz de Santiago, tanto si se es hombre o mujer, como la edad que se posea.

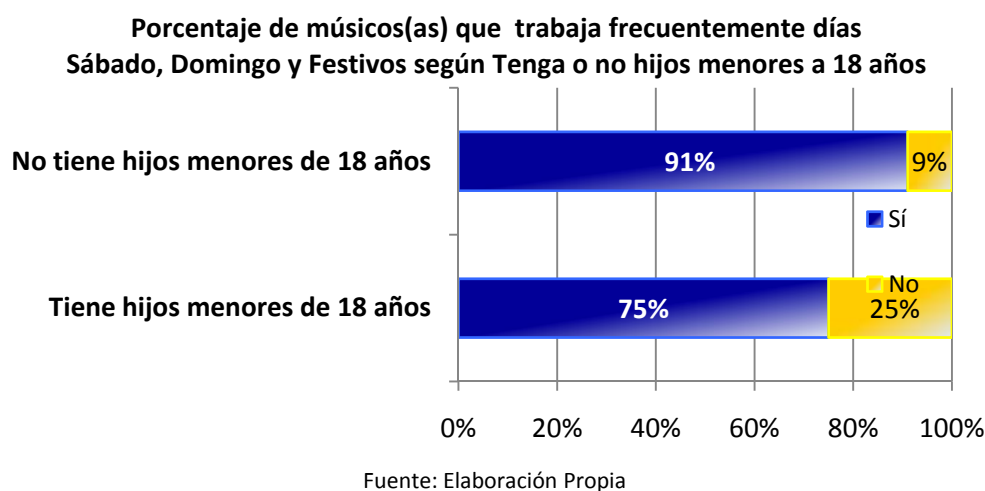
En el 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural', un 46% del total de trabajadores artísticos y culturales debe de trabajar los días domingos. En el área musical, el porcentaje de quienes recurren a trabajos dominicales desciende al 36% de los casos.

Desde una lectura comparativa de ambos estudios, podríamos especular que los músicos(as) de jazz trabajan con mayor frecuencia los días no hábiles. Sin embargo, esto no puede ser demostrado totalmente ya que en el caso de la encuesta a los jazzistas de Santiago la pregunta abarcó también el trabajo en días Sábado y festivos.



Para los músicos(as) menores de 40 años el trabajo los días sábados, domingos y festivos es una realidad en el 96% de los casos, mientras que para los que tienen 40 años o más, lo es en el 67% de las veces.

Cabe destacar que no habría mayores diferencias a nivel descriptivo entre quienes tienen las actividades musicales como principal fuente de ingreso o como una fuente secundaria. La mayoría de ambos grupos, ha de recurrir al trabajo durante aquellos días.



Quienes no tienen hijos menores de edad trabajan con mayor frecuencia estos días que aquellos que tienen: Mientras el 91% de los que no tiene hijos menores de 18 sí trabaja estas fechas, el 75% de los que tienen hijos lo hace. Cabe destacar que sea cual sea la condición del músico, la mayoría de ellos tendrá que recurrir a esta calendarización de trabajos.

- v. **Trabajo que exige creatividad y talento;** El talento y la creatividad son características necesarias en el trabajo de un músico(a) de jazz. Estas características, si bien pueden ser adquiridas de diferentes modos, para algunos músicos(as) debe haber una base preexistente. Existe por tanto, la

idea del “don”, del “talento innato”, de una genialidad necesaria para ejercer el oficio de músico(a):

“...la música tiene que ver con la creación, con la imaginación, para lograr ser músico tenís que tener muchas cualidades que no son adquiridas, o sea, no es que las vai a tener con el tiempo, algunas sí pero la mayoría no, o sea, tener un buen pulso es algo que lo tiene por naturaleza el músico, tener un buen oído, igual tú lo podís crear, pero tenís que tener una base con buen oído, tenís que tener una disciplina a toda prueba, una paciencia, una concentración, una imaginación para ir creando, una sensibilidad especial”

Así también, la conexión con el área emocional parece ser una característica igualmente importante. Y en definitiva, remite a una idea común a la explicitada previamente: el músico(a) tendría algo que comunicar, algo personal y emotivo para ser mostrado:

“...porque uno tiene que conectarse con los sentimientos, con la parte emotiva de uno, como que uno trabaja con uno, uno es la materia prima como para hacer música”

La creatividad pasa también por la forma de idear estrategias de resolución de problemas. Ya sea práctico-teóricos al momento de tocar o componer, o como mecanismo de organización de la jornada laboral.

“Tiene que ver con la forma de vida, si hay un problema, de alguna forma tendré que solucionarlo, de alguna forma. Cuando tú tocas jazz tienes que ir improvisando la dificultad. ¿Cuál es la mejor nota? La que viene... la que tocaste ya pasó”

- vi. Pérdida de los límites de la jornada laboral;** Una reflexión común a la mayoría de los músicos(as) entrevistados fue que las horas dedicadas al trabajo y la recreación o al estudio se volvían difusas, pues la actividad musical es algo que se realiza en casi todo momento. Ya sea pensando en la solución a problemas de composición, escuchando-estudiando nuevos discos, discutiendo con amigos músicos(as) en torno a problemas comunes, ensayando en casa o estudiando partituras.

La ocurrencia de este fenómeno (según los propios músicos) se debería a la realización de un trabajo con sentido. No habría separación entre el trabajo y la vida privada o el espacio de recreación, porque ellos se integran armónicamente. Sería entonces un modo de vivir y sentir la existencia.

“...para mí la jornada de trabajo mismo pasa a casi a no ser un trabajo, porque como estoy haciendo lo que me gusta, entonces, para mí es estar metido el día, en 10 ensayos al día, por ejemplo, exagerando totalmente, cachai, no es algo que me afecte profundamente, o sea, al final del día voy a llegar a mi casa y voy a estar tranquilo porque voy a estar haciendo cosas que me gustaban y no cosas que me desagradaban”

“...no hay una separación, es de tiempo completo, o sea, todos los músicos(as) están pensando en la música todo el día, y todos sus problemas pasan por la música, y todas sus felicidades pasan por la música, todos sus pensamientos

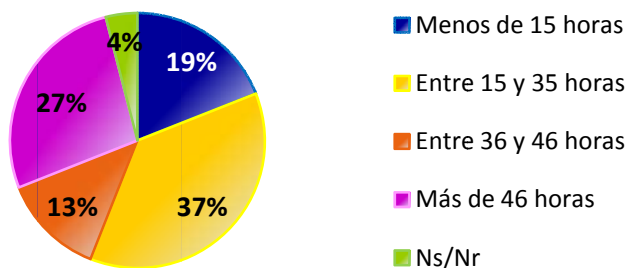
pasan por la música, siempre le acredita a la música cualquier buena o mala onda en la vida"

Analizando la jornada laboral desde una perspectiva estadística, se observa que existe una alta dispersión en su duración. Una de las razones de ello es, que cuando se le pidió a los músicos(as) encuestados(as) definir las horas trabajadas, tenían problemas al identificar si una actividad era parte o no de su tiempo de trabajo. ¿Deben los ensayos considerarse parte de la jornada laboral? Los momentos de composición y resolución de problemas musicales, aunque no sean remunerados, ¿acaso no son parte fundamental de la creatividad musical?

Jornada laboral * Sexo	
Hombre	33,4
Mujer	17,0
Promedio General	32,3
(*) Fuente: Elaboración Propia	

A nivel general, el promedio de horas trabajadas semanalmente por los músicos(as) de jazz es de 32,3 con una desviación típica de 19,4 horas. Diferenciando entre hombres y mujeres se observa que los hombres cuentan con un promedio de 16,4 horas más de trabajo semanal que ellas.

Rango Jornada Laboral

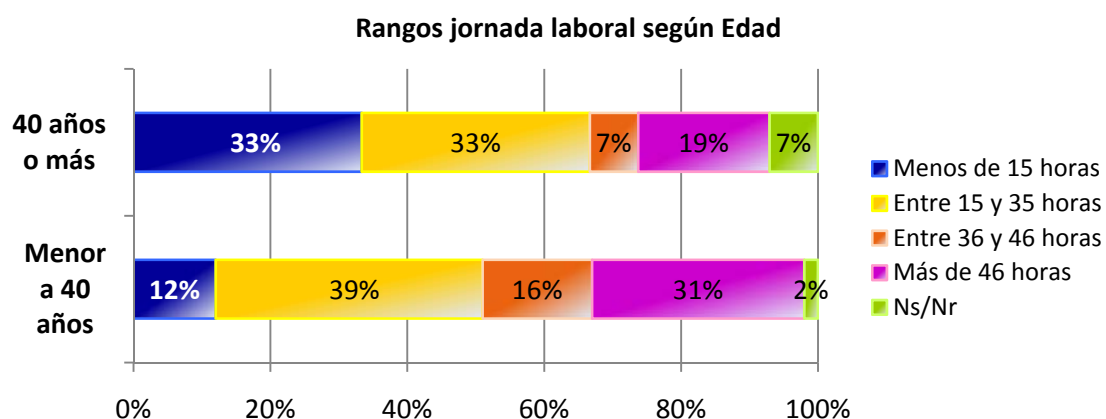


Fuente: Elaboración Propia

Al dividir las horas trabajadas por rango, se observa que el 19% de los encuestados(as) trabaja menos de 15 horas a la semana en sus actividades musicales, un 37% trabaja entre 15 y 35 horas, un 13% entre 36 y 46 horas, y el 27% restante trabaja más de 46 horas.

En el 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural', al observar los datos de quienes trabajan en el área musical, las cifras son relativamente similares: el 29% trabajó para la actividad musical más de 46 horas, el 22% entre 36 y 45 horas, 34% entre 15 y 36 horas y un 15% menos de 15 horas.

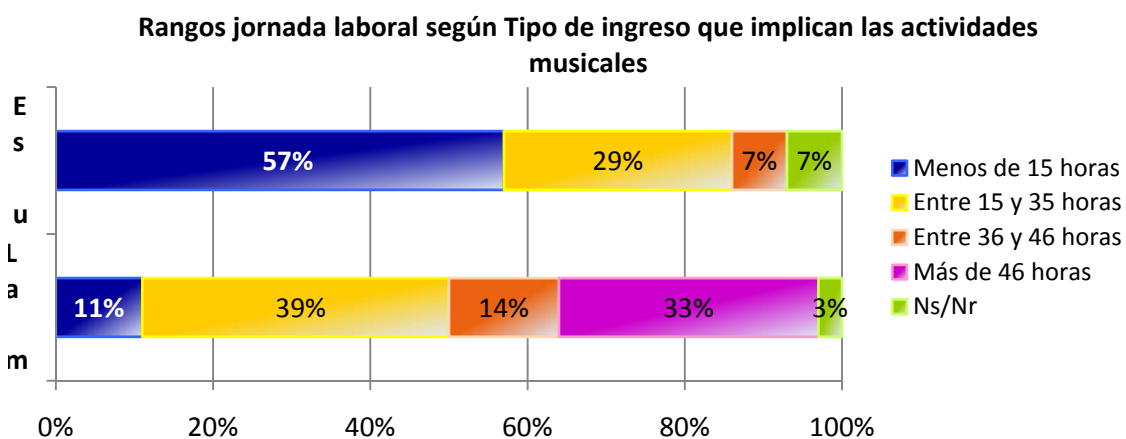
Pero si se comparan los resultados con el total de trabajadores del sector cultural, las horas trabajadas son mayores en este: El 41% trabaja más de 46 horas, el 20% entre 36 y 45 horas, 25% entre 15 y 36 horas, y un 13% lo hace menos de 15 horas.



Fuente: Elaboración Propia

Al observar las diferencias entre rango etario, se constata que los músicos(as) menores de 40 años dedican en promedio 10,8 horas más de trabajo a las actividades musicales que quienes tienen 40 años o más (35,9 horas frente a 25,1).

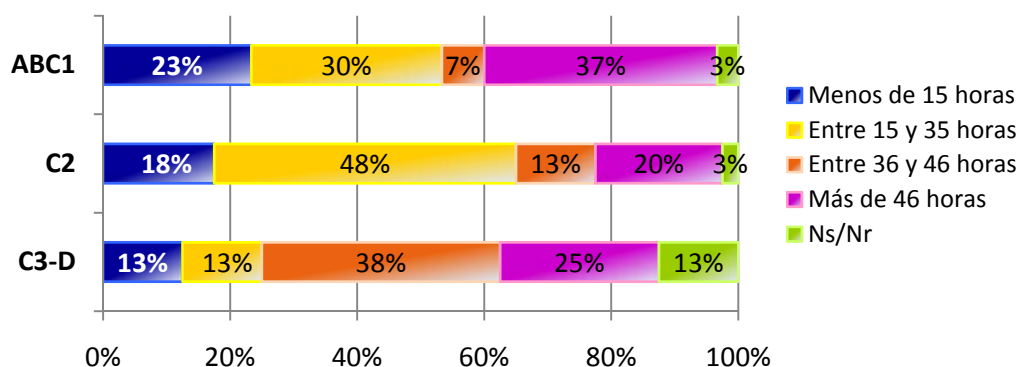
Así, mientras el 31% de los músicos(as) menores de 40 años trabaja más de 46 horas semanales y un 12% de ellos trabaja menos de 15 horas; el 33% de los músicos(as) de 40 años o más trabaja menos de 15 horas y un 19% lo hace más de 46 horas.



Fuente: Elaboración Propia

Las mayores diferencias de jornadas laborales se aprecian entre quienes tienen la música como principal fuentes de ingreso y aquellos para los que es una fuente secundaria. Los primeros trabajarían en promedio 25,6 horas semanales más que los segundos (36,7 horas frente a 11,1). Y mientras el 33% de los primeros trabaja más de 46 horas, el 57% de los segundos trabaja menos de 15 horas y ninguno trabaja más de 46 horas.

Rangos jornada laboral según Nivel Socioeconómico



Fuente: Elaboración Propia

En cuanto a las diferencias según el nivel socioeconómico, músicos(as) provenientes de familias de nivel C3 y D trabajan en promedio 32,5 horas semanales; quienes proceden de familia C2 trabajan 28,5 horas semanales promedio; y músicos(as) provenientes de familias ABC1 17,3 horas.

Al distribuir la jornada laboral en rangos horarios, se observa que aunque músicos(as) provenientes del nivel AB trabajan principalmente más de 46 horas semanales, también es el grupo que cuenta con más músicos(as) que trabaja menos de 15 horas. Por su parte, los músicos(as) que proceden de familias C2 y D trabajan principalmente entre 36 y 46 horas (38%), seguido de jornadas de más de 46 horas (25%) y a su vez, son el grupo socioeconómico que tiene un menor porcentaje de músicos(as) trabajando menos de 15 horas (13%).

- vii. Precariedad laboral;** Una desventaja que rodearía el trabajo musical sería la precariedad laboral. Por lo general no hay una estabilidad en las remuneraciones, existiendo incertidumbre respecto a la capacidad adquisitiva de las personas:

“...al ser independiente tú tienes la libertad de elegir tus horarios, acomodarte, qué sé yo. Las desventajas es que no tienes previsión, no tienes un fondo fijo, no sabes cuándo te va a llegar la plata, no sabes cuándo vas a tener trabajo”

Se presenta también el caso de aquellos entrevistados que teniendo un trabajo estable, son remunerados vía boleta de honorarios. Mecanismo que oculta las relaciones contractuales reales entre trabajador y empleador, y que funciona en desmedro del primero.

“Claro, generalmente son boletas de honorarios. Donde trabajo también, claro, también uno hace boleta de honorarios, que es algo totalmente ilegal porque es un trabajo de marzo a diciembre, siendo que los contratos de honorarios no pueden superar los tres meses”

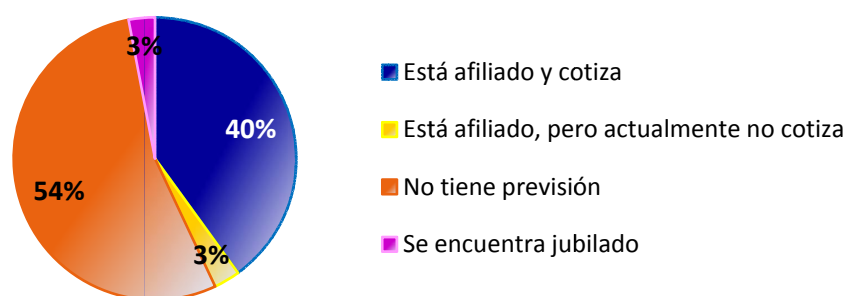
Otro problema que aqueja a los músicos(as) es que las retribuciones económicas a partir de los trabajos musicales muchas veces no serán suficientes, independientemente del esfuerzo que pueda estar invertido en ello.

“En las dos me saco la cresta, ¿cachai? Y las retribuciones no alcanzan, ¿cachai?”

“Clases, tocar, herencia, así, no tengo una cosa fija. Yo en este momento estoy absolutamente pobre, no tengo ingresos, los ingresos con la música son lo mínimo”

Los porcentajes de adhesión al sistema de salud y pensión son también indicadores útiles para observar la precariedad e inestabilidad de las condiciones laborales de los músicos(as):

Acerca de la situación previsional del encuestado(a)

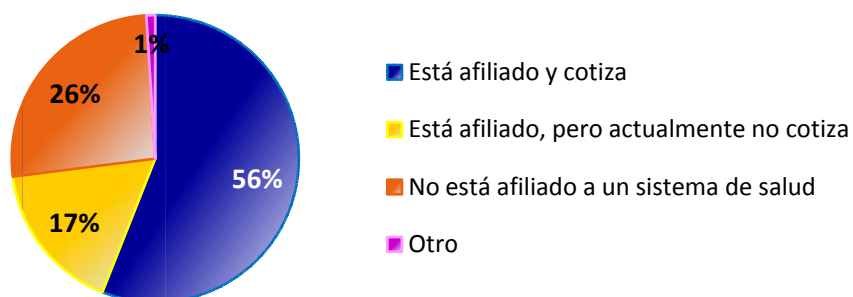


Fuente: Elaboración Propia

El 43% de los encuestados se encuentra cotizando en algún fondo de pensión y un 54% no. Mientras en el ‘Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural’ se observa que el 66% de los trabajadores culturales y el 80% de los trabajadores en el área musical se encuentran afiliados a algún sistema previsional.

Por lo que los músicos(as) de jazz del circuito Santiaguino parecen estar menos protegidos en éste ámbito que el promedio de trabajadores musicales y el promedio de trabajadores culturales de la Región Metropolitana.

Acerca de la afiliación a un sistema de salud por parte del encuestado(a)



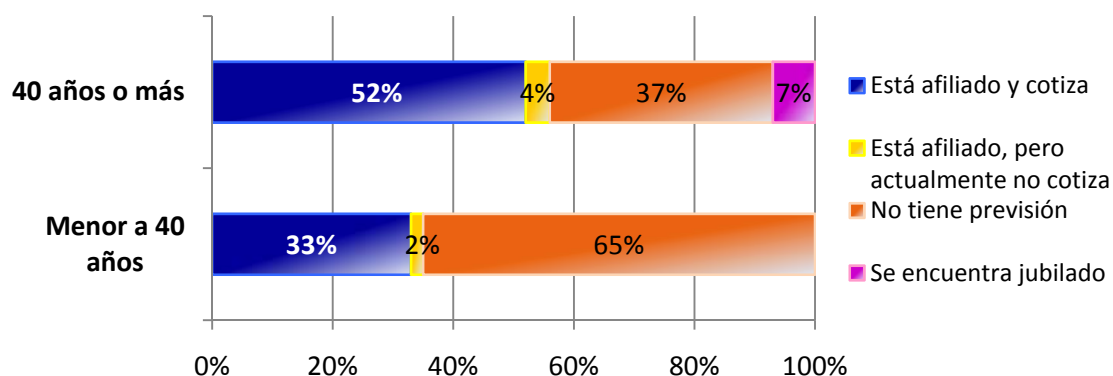
Fuente: Elaboración Propia

En lo que respecta al sistema de salud, el 73% está afiliado a un sistema de salud (ya sea FONASA o ISAPRE), frente a un 26% que no tienen previsión de salud.

En el ‘Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural’, el 73% de los trabajadores culturales se encuentra afiliado FONASA o ISAPRE, el 9% a otro sistema y un 18%

a ninguno. En el caso de los trabajadores del área musical, el 80% se encuentra afiliado a FONASA o ISAPRE, un 9% a otro sistema y un 12% a ninguno. En este caso, al igual que con el sistema previsional, el porcentaje de músicos(as) de jazz que cotiza es menor al promedio general de trabajadores culturales y a los trabajadores del área musical.

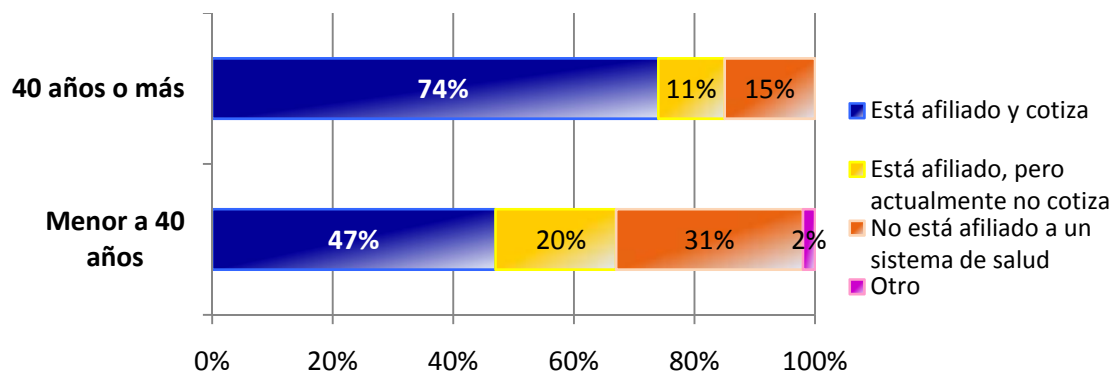
Acerca de la situación previsional del encuestado(a) según Edad



Fuente: Elaboración Propia

Al comparar según rango etario, se observa que mientras la mayoría de los músicos(as) 'menores de 40 años' no tiene previsión (65%), el 56% de los músicos(as) de '40 años o más' está afiliado a algún fondo de pensiones.

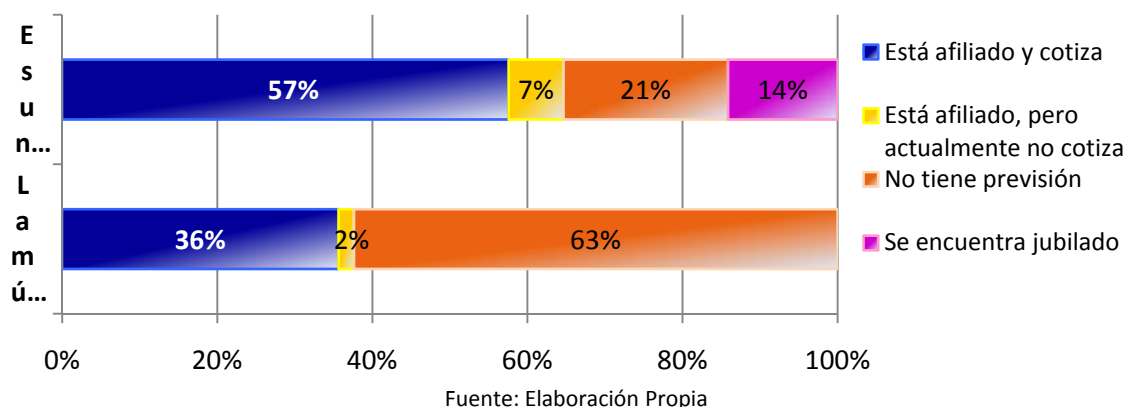
Acerca de la afiliación a un sistema de salud por parte del encuestado(a) según Edad



Fuente: Elaboración Propia

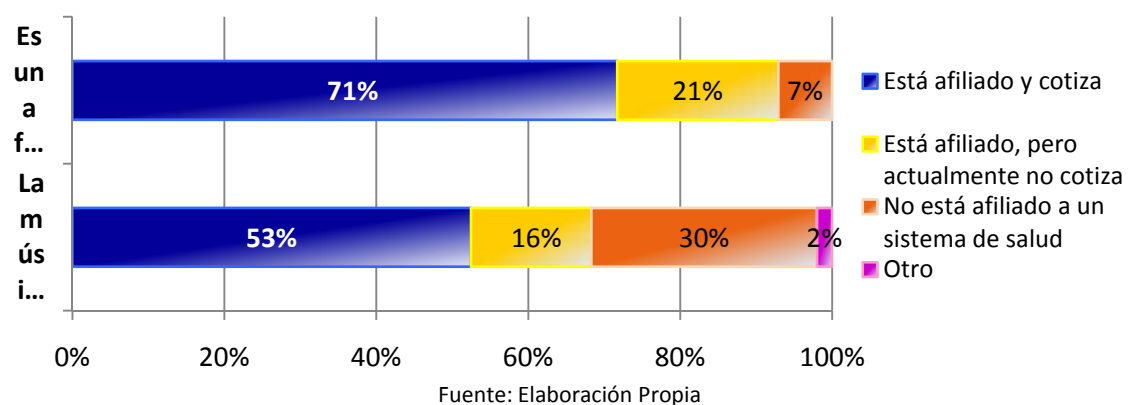
En lo que respecta a la situación en el sistema de salud la tendencia es similar: Mientras el 85% de los músicos(as) de 40 años o más está afiliado, el 67% de los músicos(as) menores de 40 años se encuentran en la misma situación. Cabe destacar que la afiliación al sistema de salud parece ser una práctica más extendida en los encuestados(as) que el contar con cotizaciones en el sistema previsional.

Acerca de la situación previsional del encuestado(a) según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales



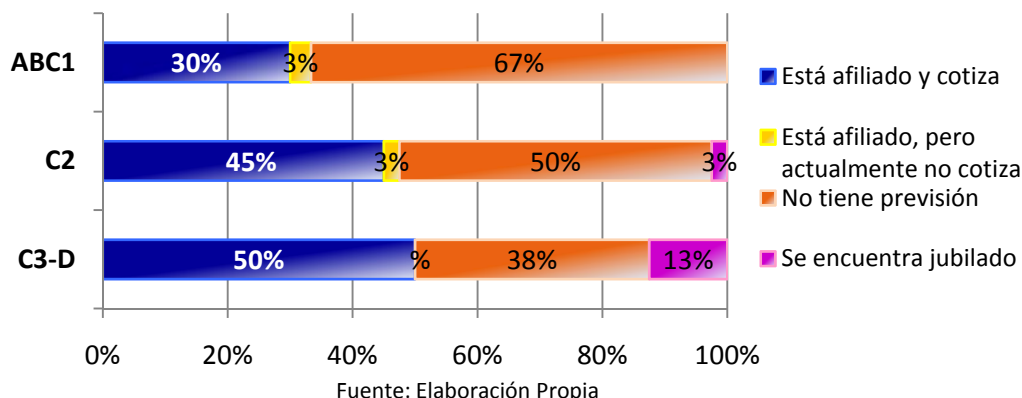
La mayoría de quienes tienen las actividades musicales como principal fuente de ingresos no están afiliados a un sistema previsional (63%). Por el contrario, el 64% de quienes tienen las actividades musicales como una fuente secundaria de ingresos, están afiliados.

Acerca de la afiliación a un sistema de salud por parte del encuestado(a) según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales



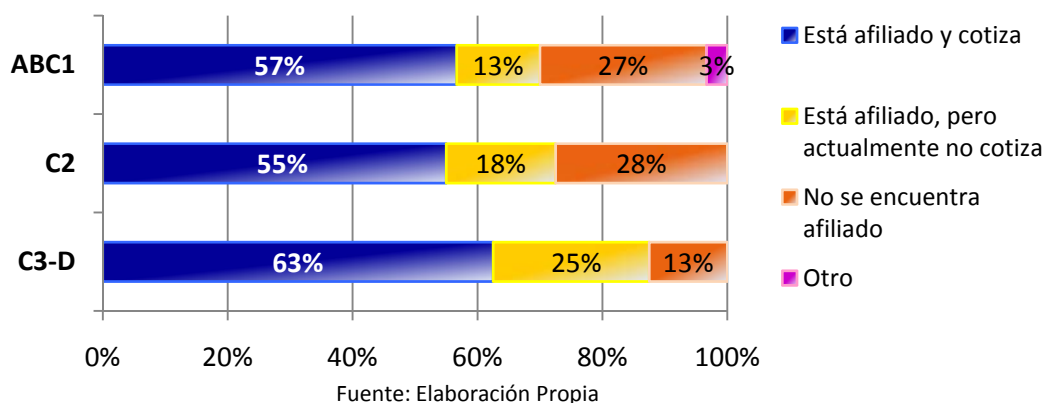
La mayoría de los encuestados -ya sea que tengan las actividades musicales como principal fuente de ingreso o no-, están afiliados a algún sistema de salud; pero mientras el porcentaje de afiliación alcanza un 69% en los primeros, este llega a un 93% en los segundos.

Acerca de la situación previsional del encuestado(a) según Nivel Socioeconómico



Al comparar según el nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a), se observa que a más alto nivel económico, menor es la proporción de músicos(as) afiliados a un sistema de pensión. Aún así, esta es una relación que no alcanza a ser estadísticamente significativa.

Acerca de la afiliación a un sistema de salud por parte del encuestado(a) según Nivel Socioeconómico



En cuanto a la cotización en un sistema de salud, aunque la mayoría de los músicos(as) se encuentren afiliados a algún sistema de salud, este porcentaje es mayor en los músicos(as) que proceden de familias C3 y D (88%), que de aquellos que proceden de familias ABC1 y C2 (70% y 73% respectivamente).

B. Estrategias laborales:

Dada la inestabilidad y la existencia de ciclos temporales en el trabajo musical, los músicos(as) deben recurrir a variadas y diversas estrategias laborales. Todas ellas ideadas como una manera de revertir las situaciones que producen la correspondiente inestabilidad laboral:

“Pero la inestabilidad... me entendis que tengo que hacer eso, y miles de otras cosas, asociarme con otras personas... Ya no puedo estar relajado, me asocio con otros colegas, con otras empresas, hacer negocios”

Se revisan a continuación distintas estrategias o predisposiciones de las que se sirven los entrevistados:

1. **Disposición de búsqueda de oportunidades, el esfuerzo de los “buscadores”:** Para ser músico es necesario el ingenio, no sólo en términos de poseer una creatividad especial, también es necesario estar atento a las oportunidades laborales que puedan surgir. Y en caso de no existir éstas, será necesario crearlas. Para ello es necesario constancia y esfuerzo, actitudes que deben ser asumidas si se pretende ser y vivir como músico(a).

“...es inestable, pero igual yo creo que depende de uno, yo creo que estar bien cagado es fácil, si querís estar súper bien es más difícil pero lo podís lograr, si te enfocai en tus objetivos y le ponís bueno”

“Entonces, yo creo que cualquier esbozo de queja no sirve, a menos que sea con una energía constructiva, cachai. Pero si no, no, no hay que quejarse, o sea, ya estoy viviendo de la música, yo igual como que vivo del jazz, toco jazz, enseño jazz, ¿cachai? Yo vivo del jazz un poco, no pienso ganar harta plata, pero... hay que esforzarse más no más para ganar más plata”

2. **Orden y responsabilidad;** El orden y ahorro económico se dibujan como una forma efectiva de contrarrestar los ciclos de temporalidad musical. Esta es una actitud deseable y aconsejable entre los músicos, que asegura independencia y tranquilidad. Esta se traduce -a su vez-, en calidad de vida.

“Bueno, partiendo que hoy es día Viernes a las 10 de la mañana y estoy acá [en su casa] yo creo que ves la vida de modo diferente. Y he tenido la fortuna de poder dedicarme a lo que quiero, y me ha permitido tener una holgura económica tranquila, pero porque soy ordenado”

“...yo vivo absolutamente sólo. Y el tema de las cuentas, claro, es puro ordenarse no más, decir “esta plata está destinada para esto”

3. **Viajar en meses de poca actividad, o el “No tener invierno”;** Otra estrategia para revertir los ciclos de temporalidad del trabajo musical refieren a *no tener invierno*. Expresión que se traduce en realizar viajes al hemisferio norte en meses de poca actividad laboral musical. Esta característica no sería exclusiva del músico de jazz, sino que como menciona uno de los músicos(as) entrevistados, parece ser una práctica extendida en todo tipo de músicos(as).

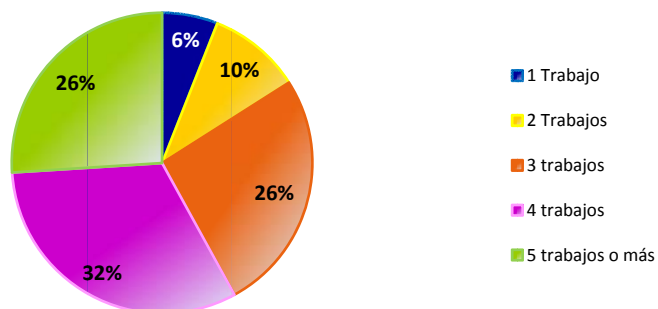
“Tu mirai a la mano ajena, al chico Trujillo, que también yo lo comprobé, tiene que salir...no tener invierno. Porque ya en mayo, abril, me voy a Europa hasta Septiembre. La wea es así, te vai para allá, y si a alguno le gusta te van a llamar, te van a comprar el disco... o sea, ¿me entendis?”

4. **Pluriempleo;** El pluriempleo es un eje central de toda estrategia laboral de los músicos(as) entrevistados. Todos los músicos(as) entrevistados deben recurrir a más de un trabajo, ampliando así sus fuentes de ingreso y asegurando tanto una mayor estabilidad como mayor remuneración total. Las formas del pluriempleo pueden ser diversas, al mismo tiempo que un mismo entrevistado puede recurrir a más de una. Sea diversificando las fuentes laborales musicales o poseyendo trabajos no relacionados con la música.

4a. Pluriempleo en actividades musicales: El pluriempleo al interior de las actividades musicales se realiza como una estrategia de ampliación de los ingresos provenientes de ésta área. Las formas del pluriempleo musical pueden darse teniendo más de un grupo musical de jazz, teniendo un grupo de otro estilo musical, a través de distintas actividades afines a la música, etc:

i. Cantidad de trabajos:

Distribución porcentual de tipos de trabajo relacionados con la música



Fuente: Elaboración Propia

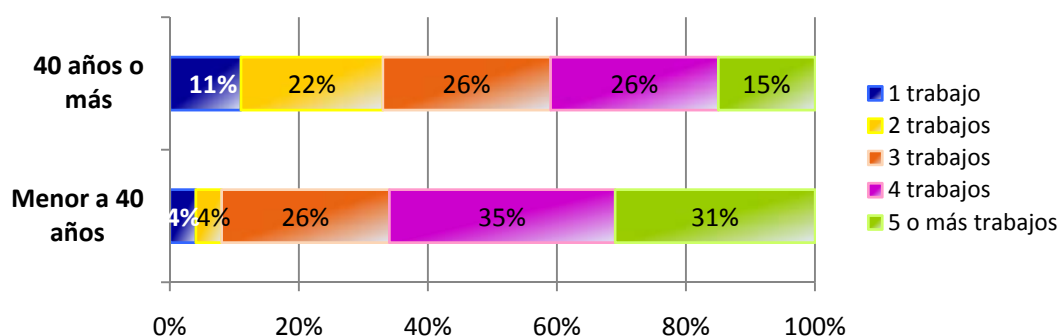
La recurrencia al pluriempleo se manifiesta en los resultados obtenidos de la encuesta aplicada a los músicos(as) del circuito de jazz. El promedio de distintos trabajos relacionados a labores musicales que posee un músico(a) de jazz del circuito santiaguino es de 3,7 con una desviación típica de 1,3.

En cuanto a su distribución porcentual, sólo el 6% de los encuestados cuenta con un único tipo de trabajo musical, el 10% posee dos tipos de trabajo, el 58% de los encuestados tiene entre 3 o 4 tipos de trabajo y el 26% tiene 5 tipos de trabajo o más.

Es importante destacar que este gráfico fue construido a partir de la suma de actividades que el músico afirmaba realizar. Esto implica que efectivamente el 26% de los encuestados posee 3 tipos de trabajo, pero puede que realice más trabajos aún. Por ejemplo: un músico puede tocar en tres grupos de jazz del circuito, hacer clases en dos universidades y realizar además

clases particulares. La cantidad de trabajos que posee es mayor a tres, sin embargo interpretar la cantidad de trabajos bajo esta lógica se vuelve más difícil: ¿La realización de clases particulares es un trabajo que se considera a nivel global o cada alumno es considerado un trabajo? Para contrarrestar este tipo de imprecisiones se decidió medir la suma del tipo de trabajos realizados y no la cantidad de trabajos que los músicos(as) pudiesen declarar. Esto permite además observar el nivel de diversificación de fuentes de ingreso musicales a la que los músicos(as) de jazz recurren.

Distribución porcentual de tipos de trabajos relacionados con la música según Edad



Fuente: Elaboración Propia

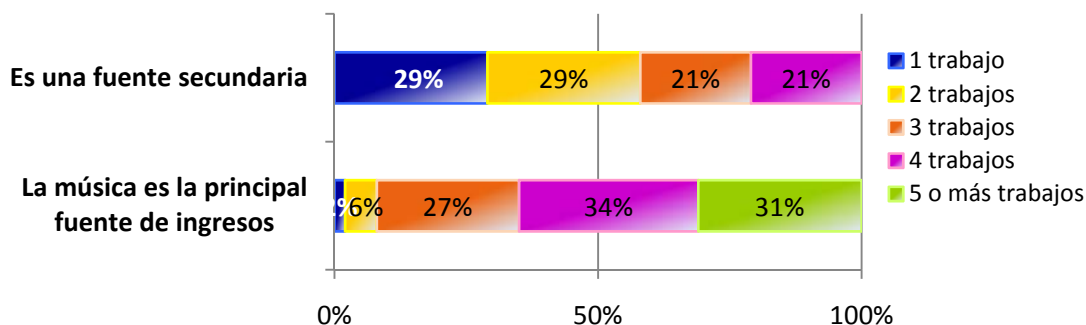
El promedio de tipos de trabajo que posee un músico(a) según rango etario es de 3,9 en los menores de 40 años y de 3,2 en aquellos que tienen 40 años o más. Al comparar la distribución, se observa que el 92% de los músicos(as) menores de 40 años tiene 3 trabajos o más, frente a un 67% de los músicos(as) mayores de 40 años. En ambas categorías el pluriempleo se constituye como una realidad en casi la totalidad de los encuestados(as).

De las entrevistas realizadas se desprende que a cada etapa de desarrollo del músico(a) corresponderán distintas estrategias de mantención. Músicos(as) menos consolidados deberán aceptar más trabajos, presentando un filtro de selección más permeable; en tanto músicos(as) más consolidados podrán optar según sus inquietudes e intereses.

“...me dijeron “si vai pa’ allá vai a tener pega seguro” y ellos me ayudaron al principio. Después como que empecé a elegir, al principio yo trabajé con todo el mundo que podía, con todos, pero ahora ya no, ahora yo elijo con quién toco y que es muy poca gente, porque mis proyectos son seis, me quedo con ellos y no me muevo de ahí”

“yo creo que como músico uno puede vivir acá en Chile, pero hay que saber hacerla, cómo moverse, y es un proceso lento. Hay que sufrir harto, porque es lento”

Distribución porcentual de tipos de trabajo relacionados con la música según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales



Fuente: Elaboración Propia

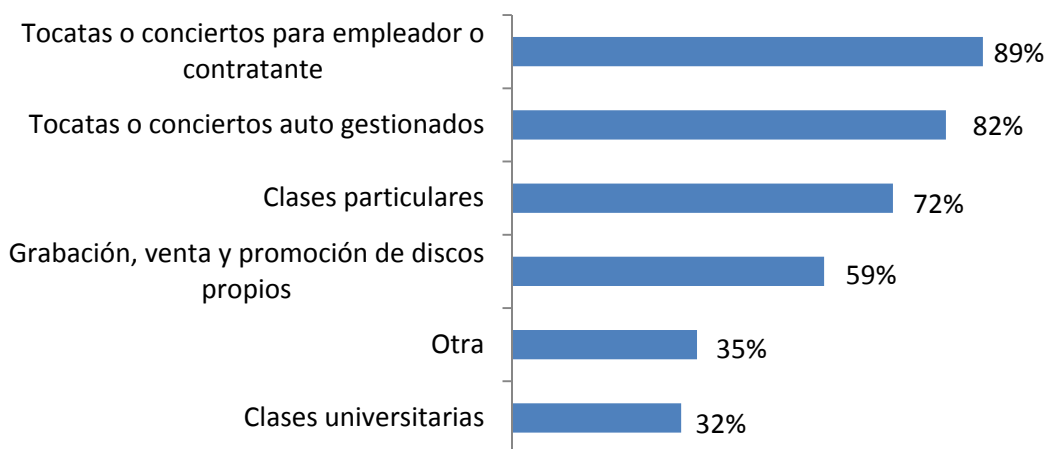
Cuando se diferencia el promedio de tipos de trabajo musical según el tipo de ingreso que implican las actividades musicales para el encuestado, las diferencias se acentúan: Aquellos para los que la música es la principal fuente de ingreso tienen un promedio de 4 tipos de trabajo, mientras en los que es una fuente secundaria el promedio de trabajos distintos es de 2,4.

De quienes tienen la música como principal fuente de ingresos, el 92% posee 3 o más tipos de trabajo y sólo el 2% tiene una única actividad; mientras que el 29% de quienes tienen la música como fuente secundaria de ingresos realizan un único tipo de trabajo musical y el 42% cuenta con 3 o más tipos de trabajo.

Al comparar el promedio de tipos de trabajo musicales según el nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a) no se observan mayores diferencias entre los niveles C2 y D, C1 y AB.

ii. Actividades musicales realizadas

Actividades musicales remuneradas realizadas en los últimos 3 meses



Fuente: Elaboración Propia

En cuanto al tipo de actividad o trabajo relacionado con la música realizado, el 89% de los encuestados ha realizado tocatas o conciertos para un empleador o contratante; 82% tocatas o conciertos auto gestionados; un 72% clases particulares; 59% grabación, venta y promoción de discos propios; 32% clases universitarias y un 35% otro tipo de actividades.

Otra actividad musical, ¿Cuál?		
	(N)	(%)
Arreglos/ Composición	5	19%
Clases escolares	4	15%
Producción musical	4	15%
Gestión Musical	2	7%
Giras musicales	2	7%
Músico de sección	2	7%
Acompañamiento músicos(as) extranjeros	1	4%
Arriendo de salas musicales	1	4%
Asesor musical	1	4%
Clínicas musicales	1	4%
Conciertos didácticos	1	4%
DJ	1	4%
Venta de discos	1	4%
Otras	1	4%
Total	27	100%

(*) Fuente: Elaboración Propia

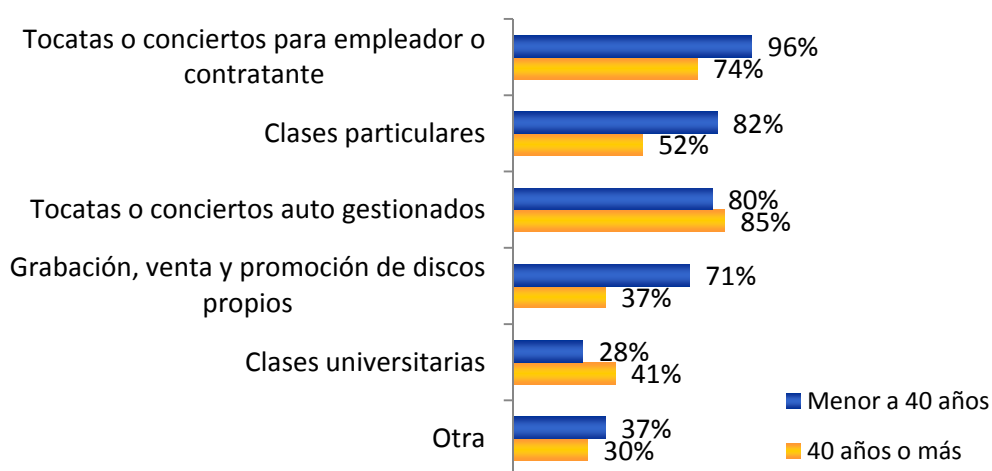
De las otras actividades efectuadas por los músicos(as) de jazz, la más mencionada es la realización de composición o arreglos (19% del total de *otras actividades*), seguida de las clases escolares y producción musical (ambas un 15% del total de *otras actividades*).

Las entrevistas realizadas también destacan las labores de producción musical y composición. Vemos así que un músico(a) puede cumplir varios papeles dentro de las redes relacionales en el mundo del arte musical. Esto quiere decir que no son sólo músicos, también pueden ser programadores, manager, sonidistas, locutores radiales, compositores por encargo, etc.:

“Otros colegas viven, se instalan con su estudio de grabación y graban y cobran por eso, hacen arreglos, se van dando vueltas. Yo antes cuando vivía de la música popular, específicamente de la música popular, hacía eso yo, trabajaba en televisión por ejemplo, tocaba en programas de televisión, hacía arreglos a cantantes, les grababa el disco entero, les hacía los arreglos, le hacía la producción completa y yo vivía de eso”

“Me dedico a todo el negocio. Soy productor, organizo festivales, invento grupos, grabaciones. Tenía también un programa de Radio de Arica a Punta Arenas, por tres años”

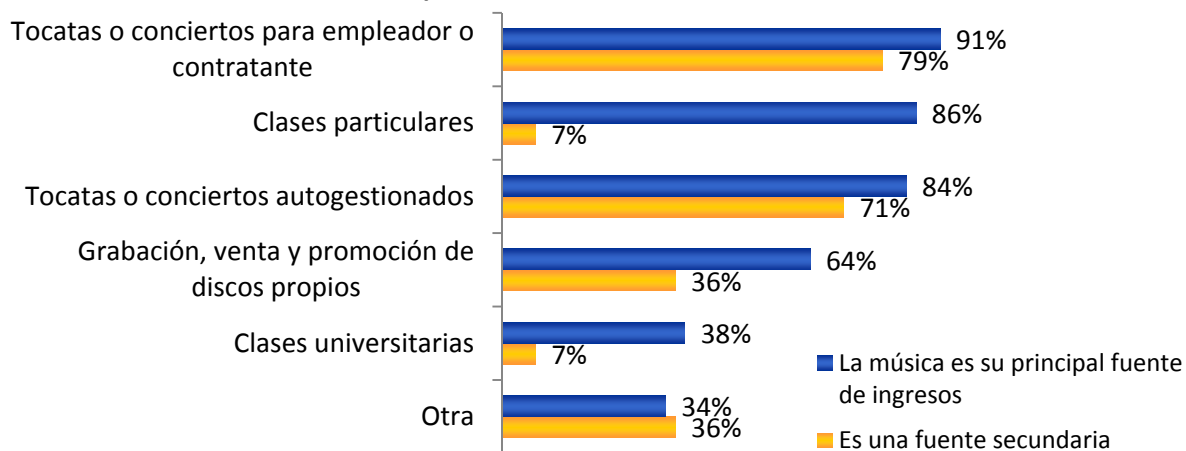
Actividades musicales remuneradas realizadas en los últimos 3 meses



Fuente: Elaboración Propia

Al diferenciar las actividades o trabajos musicales según rango etario, se observa que las labores más realizadas por los músicos(as) menores de 40 años son las Tocatas o conciertos para un empleador o contratante (96%); las Clases particulares (82%); las Tocatas o conciertos auto gestionados (80%); y la Grabación, venta y promoción de discos propios (71%). Las actividades más realizadas por los músicos(as) de 40 años o más son las Tocatas o conciertos auto gestionados (85%); Tocatas o conciertos para un empleador o contratante (74%); Clases particulares (52%); y las Clases universitarias (41%).

Actividades musicales remuneradas realizadas en los últimos 3 meses según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales



Fuente: Elaboración Propia

Ahora bien, si establecemos la variable 'Tipo de ingreso que implican las actividades musicales en el encuestado(a)' como eje comparativo, se observa que hay actividades propias o casi exclusivas de quienes tienen la música como principal fuente de ingresos (Clases particular y Universitarias principalmente) y actividades que serían realizadas en general por casi todo el conjunto de músicos(as).

Así, para quienes tienen la música como principal fuente de ingresos, las actividades más realizadas son las 'Tocatas o conciertos para un empleador o contratante' (91%), las 'Clases particulares' (86%) y las 'Tocatas o conciertos auto gestionados' (84%). En el caso de los que tienen la música como una fuente secundaria, las actividades más realizadas son 'Tocatas o conciertos para un empleador con contratante' (79%), las 'Tocatas o conciertos auto gestionados' (71%) y la 'Grabación, venta y promoción de discos propios' (64%).

De las impresiones recogidas de las 7 entrevistas, se destaca especialmente la importancia que los músicos(as) le asignan a (a) la docencia musical, (b) tocar en eventos y (c) el contar con varios proyectos musicales.

- (a) Realizar clases musicales es una actividad común en los entrevistados. La mayoría de ellos realizó o realiza en la actualidad clases. Esta docencia puede ejercerse tanto como profesor particular, de escuela, o en alguna institución de educación superior. Por lo general, la realización de clases resulta más rentable que la realización de tocatas o conciertos:

"...no es algo que se pueda vivir tocando. No, siempre tenís que hacer clases o tocar otro tipo de música para poder sobrevivir, no conozco a nadie que viva solamente de tocar y no hacer clases, podría ser Felix Lecaros el único, que toca con casi todos, y no da muchas clases"

"...lo que más me da plata son las clases, las clases me dan caleta de plata (...) Son individuales...igual a veces tengo menos, como hoy por ejemplo, en febrero"

- (b) Un tipo de trabajo rentable pero ajeno a los intereses musicales de los encuestados sería el realizar funciones en eventos, ejecutar *“Cocktail music”*. Esta es música de fondo dispuesta en una actividad social, y que por ende debe cumplir el protocolo de música de acompañamiento: se tocan temas conocidos, de gusto general y a un volumen moderado. La participación en aquellas actividades es rentable, pero poco gratificante desde una perspectiva artística. Lo central no es la música, sino la actividad por la cual la función se está realizando:

“Tocar en matrimonios o cumpleaños es lo más rentable, pero es lo más odioso. Porque eris un mueble, la radio que prende. Tenis que tocar lo que a ellos les gusta, muy bossa nova, muy oreja, y no falta el que te pide tócate una quirikikiki, cachai. Que es lo más rentable... te sale entonces muchas gracias, porque si te sale te salva el mes, así de rentable. Pero lo que más me gusta es tocar en pubs con tus guaguas, tus bebes, tus proyectos. Pero es lo peor pagado, no te van a dar un peñi por eso”

“...la gente no te fue a escuchar a ti, son parte de las reglas norteamericanas. En segundo lugar, siempre está muy fuerte, tercero, usted está tocando summer time o si no se acerca alguien y dice: “Por qué no toca summer time”. Ese es el público”

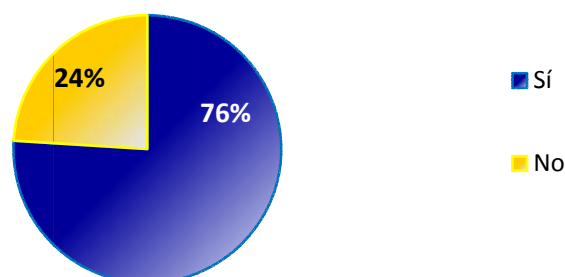
- (c) Por lo general, la mayoría de los músicos(as) entrevistados y encuestados participan en más de un proyecto musical. Estos proyectos podían ser tanto de jazz como de cualquier otro estilo o género musical. El contar con más de un grupo permite estar presente en la escena musical de forma menos esporádica. Pues dado lo pequeño del circuito de jazz, la realización de tocatas o conciertos de un solo proyecto se ven reducidas a unas cuantas veces por semestre:

“Es que siempre hay como yo digo, un proyecto central y al lado de ese proyecto central van pasando más cosas, ¿cachai?”

“Tocai en circuitos muy chicos y te quedai inmediatamente desplazado a tocar nuevamente como en unos tres meses más, o seis, en cambio, si tenís varios proyectos, se van moviendo de a poco en el mes en diferentes partes, y son diferentes proyectos, no tienen nada que ver unos con otros, o sea, de lo que es jazz, son tres de jazz, uno de música popular y el otro folclor”

La importancia de la participación en otros proyectos musicales, también logra apreciarse a nivel estadístico:

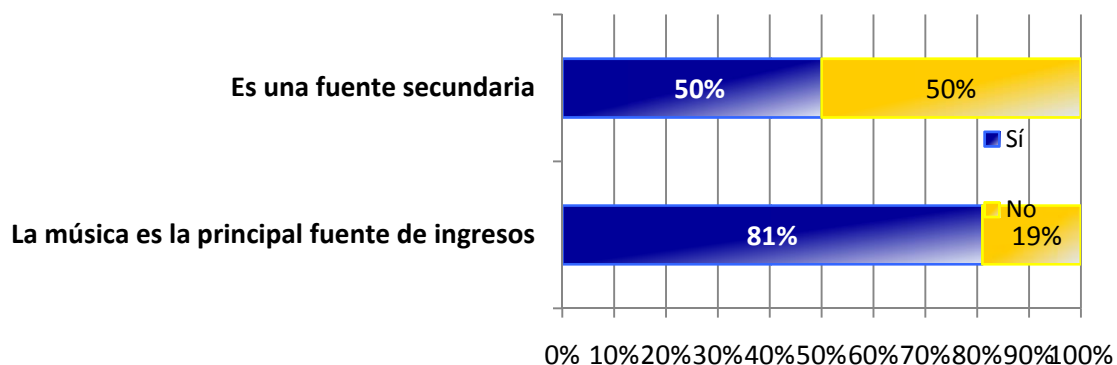
Participación del encuestado(a) en algún grupo musical diferente al jazz



Fuente: Elaboración Propia

Los resultados de la encuesta aplicada demuestran que el 76% de los músicos(as) encuestados tiene incluso un grupo musical que practica un género distinto al jazz, mientras el 24% no.

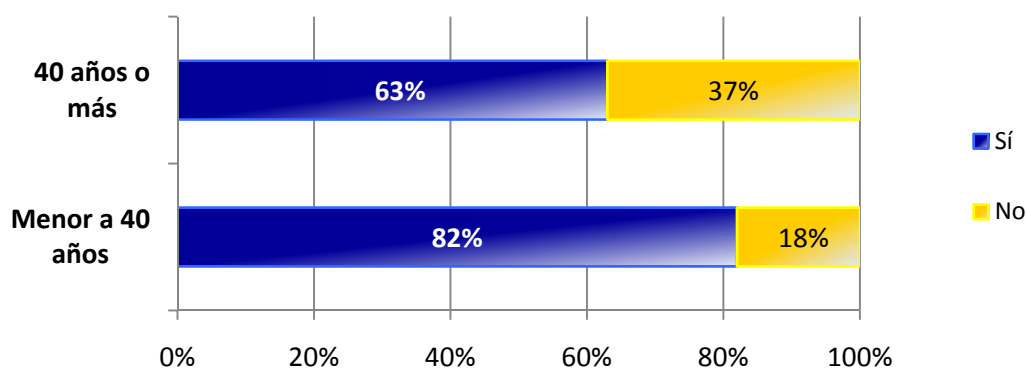
Participación del encuestado(a) en algún grupo musical diferente al jazz según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales



Fuente: Elaboración Propia

El 81% de quienes tienen las actividades musicales como su principal fuente de ingresos, cuentan con grupos o proyectos musicales diferentes al jazz. Esta cifra es de un 50% en quienes tienen la música como una fuente secundaria de ingresos.

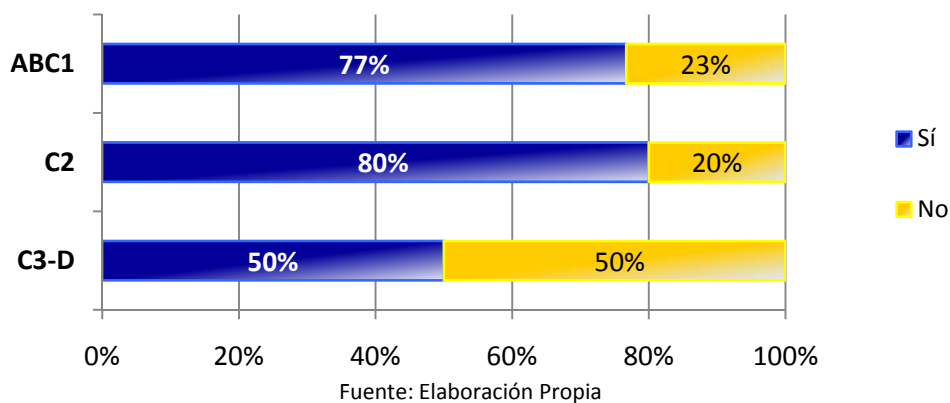
Participación del encuestado(a) en algún grupo musical diferente al jazz según Edad



Fuente: Elaboración Propia

Al comparar según rango etario, el 82% de los músicos(as) menores de 40 años tiene un grupo musical que practica un género diferente al jazz, mientras que en los músicos(as) de 40 años o más, esta cifra alcanza el 63%.

Participación por parte del encuestado(a) en algún grupo musical diferente al jazz según Nivel Socioeconómico



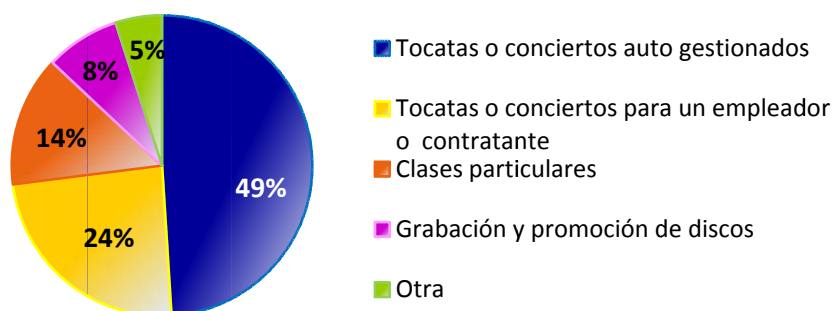
Al comparar según el nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a), se observa que la gran mayoría de los músicos(as) procedentes de niveles ABC1 y C2 cuentan con grupos musicales de otro género o estilo (77% y 80% respectivamente), mientras que el 50% de los músicos(as) procedentes de familias C3 o D lo tiene.

“¿Qué estilo practica predominantemente su otro grupo?”:		
	(N)	(%)
Pop	13	22%
Rock	11	19%
Folclore/ Latinoamericana	8	14%
Hip-hop, Rap, funk	7	12%
Fusión	7	12%
Bossa Nova, música Brasileña	6	10%
Música popular	6	10%
Improvisación libre/ Experimental	5	9%
Música docta (clásica)	4	7%
Tropical (salsa, merengue, etc.)	4	7%
Folk	3	5%
Reggae, Afro	2	3%
Otros (Frecuencia 1)	11	15%
Total	59	100%
(*) Fuente: Elaboración Propia		

Los estilos que más tocan los músicos(as) que poseen otros grupos aparte del jazz son principalmente: Pop (22%), Rock, (19%), Folclore/Latinoamericana (14%), Funk, Hip-hop o Rap (12%) y Fusión (12%).

iii. Actividad musical relacionada con la música que el entrevistado considera más importante

Actividad laboral relacionada con la música que el encuestado(a) considera más importante



Fuente: Elaboración Propia

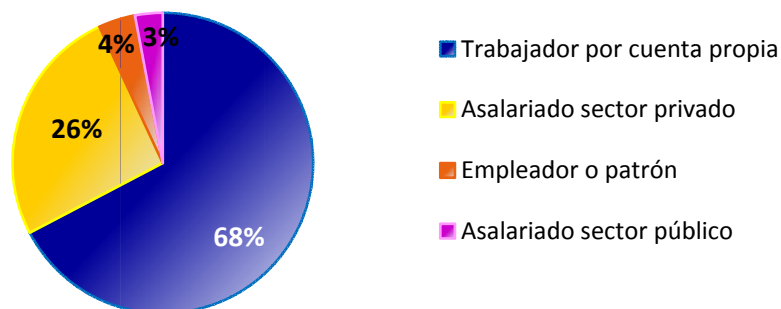
De los trabajos realizados por los músicos(as) de jazz del circuito santiaguino, el 49% de los encuestados considera que las 'Tocatas o conciertos auto gestionados' es la actividad más importante, el 24% que son las 'Tocatas o conciertos para un empleador o contratante', un 14% las 'Clases particulares' y un 8% la 'Grabación y promoción de discos'. Cabe destacar que para ningún músico(a) las clases universitarias parecen ser la actividad más importante¹⁶.

La importancia asignada a las Tocatas o conciertos auto gestionados' y a las 'Tocatas o conciertos para un empleador o contratante', se mantienen relativamente estables aún cuando se comparan por edad o tipo de ingreso que implican las actividades musicales.

iv. Situación laboral de la actividad que el músico(a) considera más importante

¹⁶ En el 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural' se consideró la actividad a la que más tiempo dedicaba el artista como la más importante, por lo que los resultados en esta área no son estrictamente comparables con la presente investigación. En el caso de la encuesta aplicada a los músicos/as del circuito de jazz de Santiago se privilegió la elección del propio músico/a ante la actividad que este consideraba más importante y por qué lo era.

Situación laboral del encuestado(a) frente a la actividad musical considerada más importante



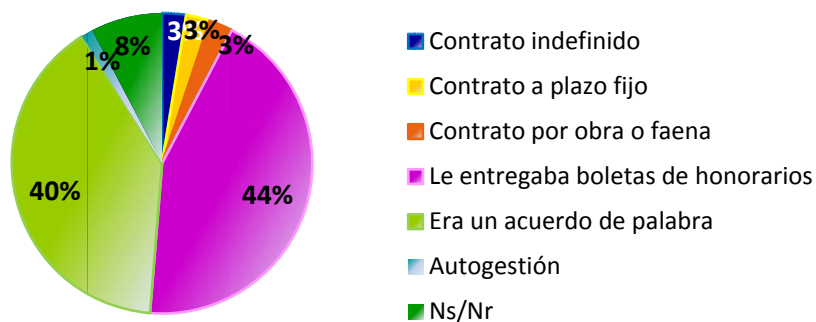
Fuente: Elaboración Propia

Sobre la situación laboral en la actividad más importante para el encuestado(a), cabe destacar que el 68% de los músicos(as) son trabajadores por cuenta propia. Muy por detrás y con un 26% le sigue la situación de asalariado del sector privado, en un 4% empleador o patrón y 3% como asalariado del sector público. Esta distribución de la situación laboral del músico(a) frente a la actividad musical considerada más importante se mantiene relativamente estable aún cuando se comparen por edad o tipo de ingreso que implican las actividades musicales.

En el 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural', vemos que la situación laboral de los trabajadores culturales –tanto en términos generales como en el área musical– es la de 'Trabajador por cuenta propia' (43% y 46%) seguida de 'Asalariado del sector privado' (39% y 26%) y Asalariado del sector público (15% y 20%), mientras sólo un 4% y 8% son 'Empleador o patrón'.

v. Tipo de vínculo que predominaba en aquella actividad

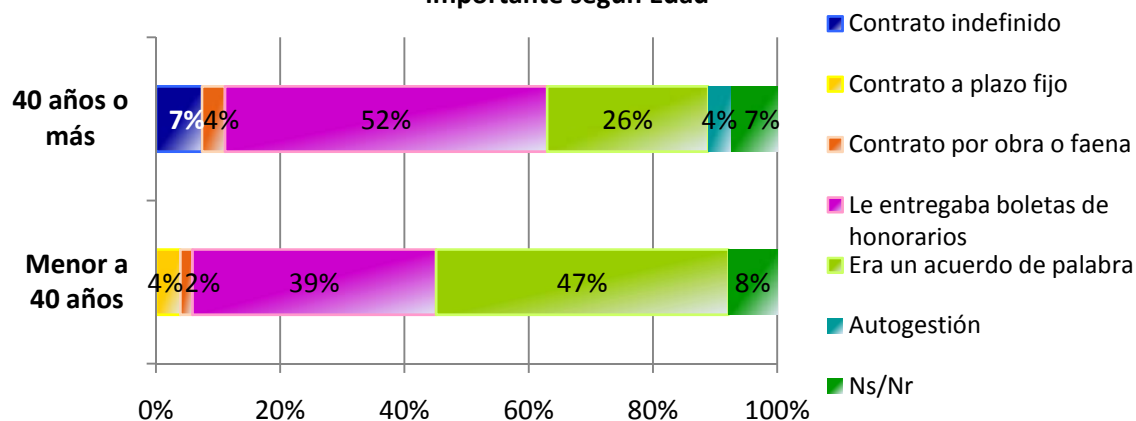
Tipo de vínculo laboral con el empleador en la actividad musical mencionada como más importante



Fuente: Elaboración Propia

El tipo de vínculo laboral predominante entre los músicos(as) de jazz con sus empleadores (sean o no independientes) es la “Boleta de honorarios” (44%) y el “Acuerdo de palabra” (40%). El total de contratos –ya sea indefinido, a plazo fijo, o por obra o faena- no alcanzan a sumar el 10% de los casos.

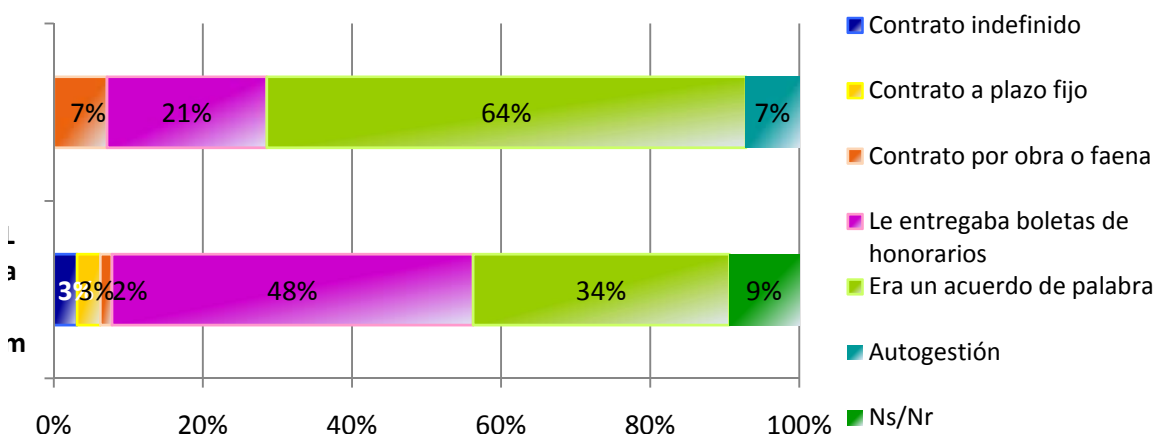
Tipo de vínculo laboral con el empleador en la actividad musical mencionada como más importante según Edad



Fuente: Elaboración Propia

Al comparar por rango etario, se observa respecto a la actividad principal que la mayoría de los músicos(as) de 40 años o más reciben boletas de honorarios (52%), seguido del acuerdo de palabra (26%). Por su parte, los músicos(as) menores de 40 años cuentan, por lo general, con un mero acuerdo de palabra (47%), seguido de las boletas de honorario (39%).

Tipo de vínculo laboral con el empleador en la actividad musical mencionada como más importante según Tipo de ingreso que implica la actividad musical



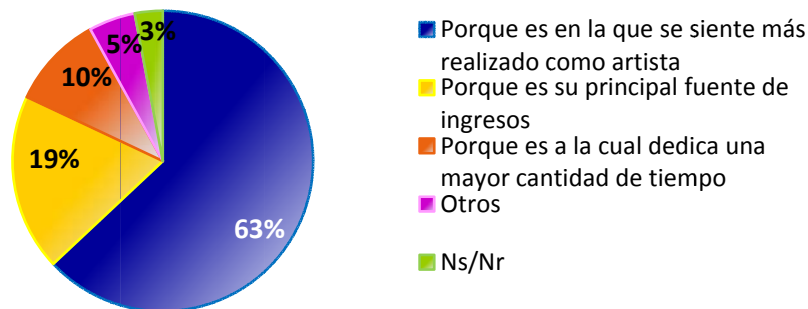
Fuente: Elaboración Propia

En lo que respecta al tipo de ingreso que implican las actividades musicales, el 48% de quienes cuentan con la música como la principal fuente de ingresos recibe boletas de honorario, seguido del acuerdo de palabra (34%). Mientras quienes tienen sus actividades musicales como una fuente secundaria de ingresos, en su mayoría trabajan mediante un acuerdo de palabra (64%), seguido lejos por las boletas de honorarios (21%).

Al comparar el tipo de vínculo laboral según el nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a), no se observan mayores diferencias entre los grupos ABC1, C2 y C3-D.

vi. Razón para considerar dicha actividad como la más importante

Razón para considerar la actividad mencionada como la más importante



Fuente: Elaboración Propia

Las razones por las que los músicos(as) consideran la actividad elegida como la más importante se debe en un 63% de los casos a que 'Es en la que se siente más realizado como artista', en un 19% porque 'Es su principal fuente de ingresos' y en un 10% porque 'Es a la cual dedica una mayor cantidad de tiempo'. La distribución de estas razones no presenta variaciones muy acentuadas al comparar por edad, nivel socioeconómico, o tipo de ingreso que implican las actividades musicales para el encuestado(a).

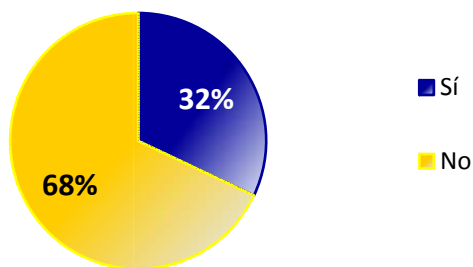
4b. Recurrir a trabajos no relacionados a la música;

Otra forma de pluriempleo que mencionaron dos de los entrevistados es -además de los ingresos producidos por las tocatas o conciertos o actividades musicales afines- realizar una actividad no relacionada con la música. Este otro trabajo puede ser la principal fuente de ingresos del entrevistado o una fuente de ingresos complementaria a su labor musical:

"Por lo mismo que te estoy diciendo aquí, en la plata. Porque no te da para mantenerte. Yo como auditor, claro, hoy me ves quizá un poco más desarreglado, pero mañana tengo clientes y voy de corbata"

"También me consumí en la pintura, pinto, vendo algunas pinturas, qué se yo. Es como más bien vivir del milagro, no tengo una estructura, no tengo respuesta para eso"

Porcentaje de músicos(as) que tienen otras actividades remuneradas aparte de las relacionadas con la música

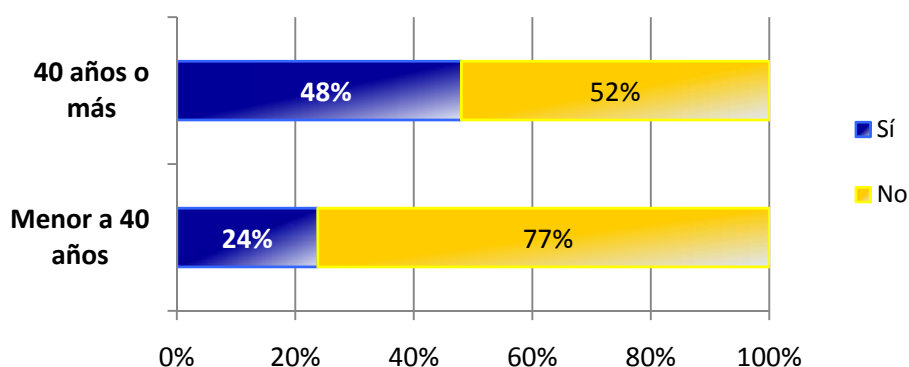


Fuente: Elaboración Propia

Del total de músicos(as) encuestados, el 68% no tiene otra actividad aparte de sus labores musicales por las que haya recibido algún ingreso; el 32% restante sí. Evidentemente, el 100% de quienes tienen las actividades musicales como una fuente secundaria de ingresos poseen otro tipo de actividad remunerada aparte de la música. Mientras que para quienes la actividad musical es su principal fuente de ingresos, sólo el 17% cuenta con un tipo de actividad laboral aparte de sus trabajos relacionados a la música.

Al comparar con el 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural' vemos que las cifras son similares: Un 31% de los trabajadores culturales y un 26% de los artistas del área musical tiene otro trabajo no artístico.

Porcentaje de músicos(as) que tiene otras actividades remuneradas aparte de las relacionadas con la música según Edad



Fuente: Elaboración Propia

Al establecer un paralelo según rango etario, casi la mitad de quienes tienen '40 años o más' cuentan con otro tipo de ingresos aparte de los otorgados por las labores musicales (48%). En los músicos(as) menores de 40 años aquella cifra alcanza el 24% de los casos.

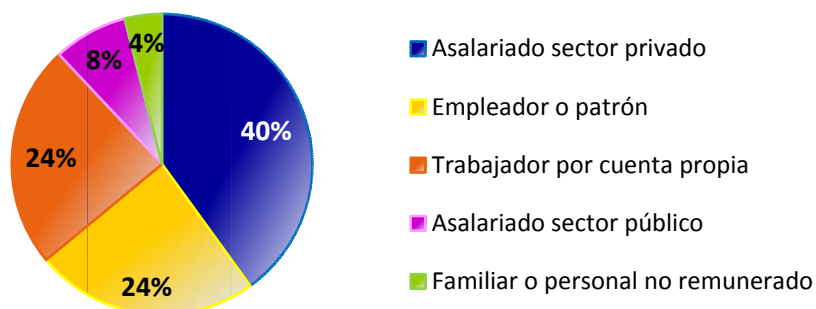
Al comparar según nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a), no se aprecian diferencias en torno al porcentaje de músicos(as) que tiene una actividad remunerada aparte de las relacionadas con la música.

¿Cuál es el nombre del oficio o trabajo principal que realizó durante los últimos tres meses?		
	(N)	(%)
Economista/ Empresario	4	16%
Profesor	4	16%
Producción de eventos/ Programador	3	12%
Actor/a	1	4%
Agricultor	1	4%
Carpintero	1	4%
Contador auditor	1	4%
Director de empresa	1	4%
Doblaje	1	4%
Guardia de Seguridad	1	4%
Instructor de Aikido	1	4%
Jefe de proyectos arquitectónico	1	4%
Mecánico	1	4%
Modelo	1	4%
Ortopedista	1	4%
Sociedad arriendo cabañas	1	4%
Pintor/a	1	4%
Total	25	100%

(*) Fuente: Elaboración Propia

Las actividades que realizan aquellos que tienen otras fuentes de ingreso son diversas. El 16% (correspondiente a 4 casos) son Economistas/Empresarios o Profesores, y un 12% (3 casos) se dedica a la Producción de eventos/Programación.

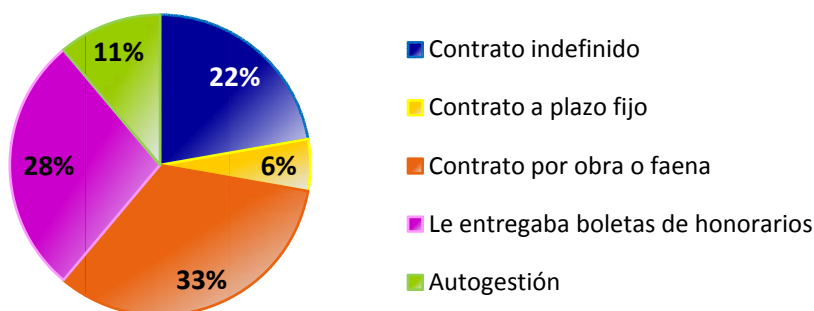
Situación laboral predominante respecto a aquella otra actividad remunerada y no musical



Fuente: Elaboración Propia

En cuanto a la situación laboral en la que se encuentran los músicos(as) en aquella actividad remunerada no relacionada a los ingresos musicales son principalmente: Asalariado del sector privado (40%), Empleado o Patrón y Trabajador por cuenta propia (24% en ambas categorías).

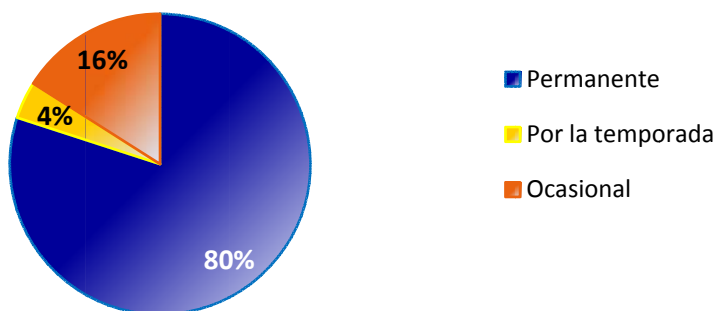
Tipo de vínculo con el empleador respecto a aquella otra actividad remunerada y no musical



Fuente: Elaboración Propia

El 61% de quienes tienen un tipo de actividad no relacionada con la música poseen algún tipo de contrato, ya sea indefinido (22%), a plazo fijo (6%) o por obra o faena (33%). Un 28% recibe boleta de honorarios y el 11% restante realiza autogestión por lo que no posee un tipo de vínculo específico. Destaca también el hecho que no existen casos de trabajadores que mantengan un acuerdo de palabra con su empleador.

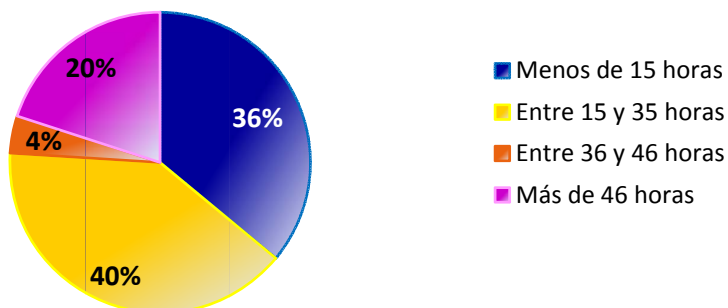
Perdurabilidad en el tiempo de aquella actividad remunerada no musical



Fuente: Elaboración Propia

La duración de esta actividad es permanente en un 80% de los encuestados(as), ocasional en el 16% de los casos y es un trabajo por la temporada para el 4%.

Rango Jornada Laboral por actividad no musical

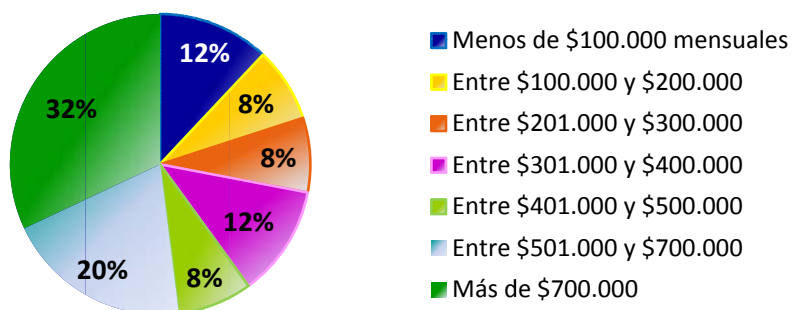


Fuente: Elaboración Propia

El promedio de horas trabajadas en la actividad no relacionada con la música fue de 24, con una desviación estándar de 18,4. Del total de músicos(as) que contaban con otra actividad, el 36% trabaja en ella menos de 15 horas, un 40% dedica entre 15 y 35 horas, un 4% entre 36 y 46 horas, y un 20% trabaja en ellas más de 46 horas.

En el caso del 'Estudio de los trabajadores del sector cultural' la distribución de horas es similar entre el total de trabajadores culturales y el área musical. En el caso específico de los trabajadores musicales, el 32% trabaja más de 46 horas, el 16% trabaja entre 15 y 36 horas, el 20% entre 15 y 36 horas y el 32% menos de 15 horas. Por lo que podría especularse que los jazzistas de Santiago trabajan menos horas en esa otra actividad que el general de trabajadores de la música.

Ingreso promedio mensual por actividad no musical

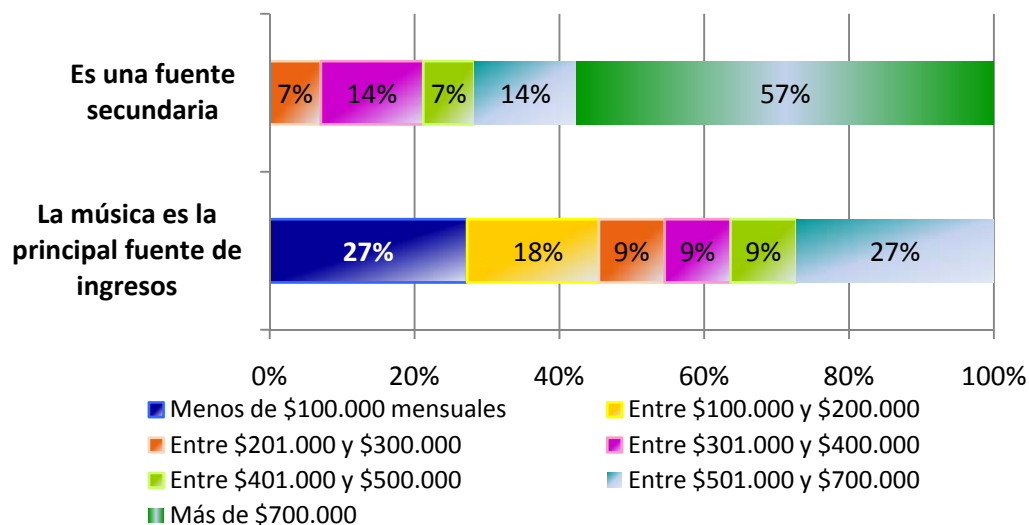


Fuente: Elaboración Propia

El ingreso promedio mensual percibido por estas actividades no musicales es en un 32% de los casos 'mayor a \$700.000 pesos', en el 20% de los casos varía 'entre \$501.000 y \$700.000' y para un 12% 'entre \$301.000 y \$400.000' y 'Menos de \$100.000 mensuales'. De modo que el 60% de quienes poseen otra actividad ganan perciben con ella más de \$400.000 pesos.

En el caso de los trabajadores del sector cultural la situación es opuesta: El 57% de los trabajadores culturales en general y el 56% de quienes trabajan en el área musical perciben \$200.000 pesos o menos por esa otra actividad. Mientras que sólo el 14% de los trabajadores culturales en general y el 16% de los musicales perciben más de \$400.000 pesos.

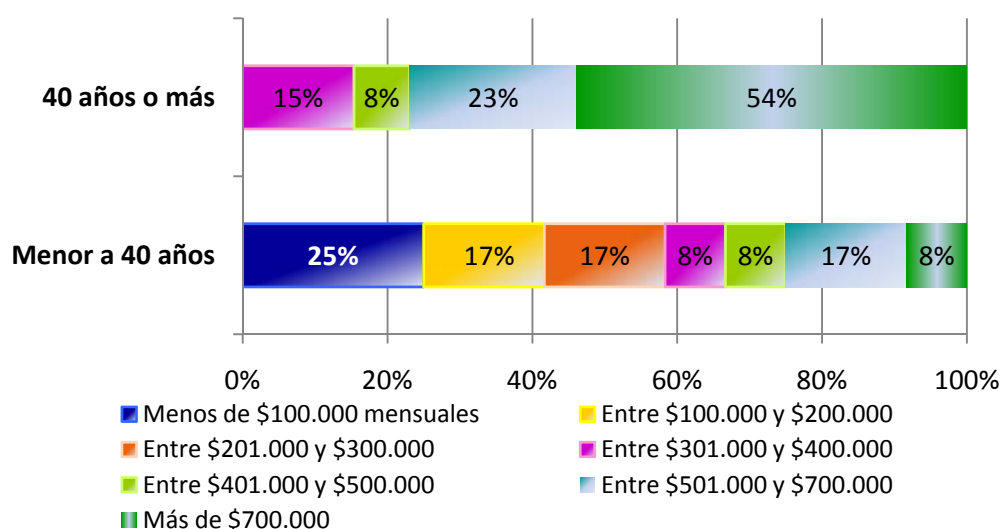
Ingreso promedio mensual por actividad no musical según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales



Fuente: Elaboración Propia

Al comparar el monto percibido según el tipo de ingreso que representa la actividad musical para los encuestados, se observa que aquellos que tienen la música como una fuente secundaria reciben en el 57% de los casos ingresos superiores a los \$700.000 mensuales, mientras no existen músicos(as) en esta categoría que tengan ingresos inferiores a los \$200.000. Por el contrario, en los casos donde la música es la principal fuente de ingresos, no existen músicos(as) que reciban más de \$700.000 por sus otras actividades, y más del 40% tienen ingresos complementarios inferiores a los \$200.000 pesos.

Ingreso promedio mensual por actividad no musical según Edad



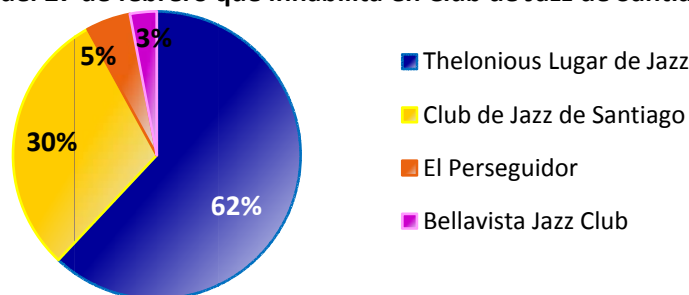
Fuente: Elaboración Propia

En los músicos(as) de '40 años o más', el ingreso promedio mensual de estas actividades es mayor a \$700.000 en el 54% de los casos, y no existen casos que reciban menos de \$300.000 pesos. Por el contrario, sólo el 8% de los músicos(as) 'menores de 40 años' tienen ingresos superiores a los \$700.000 por estas actividades, y el 42% recibe \$200.000 pesos o menos.

C. Caracterización del circuito de jazz.

1. Bares más frecuentados por los músicos(as) de jazz de la capital:

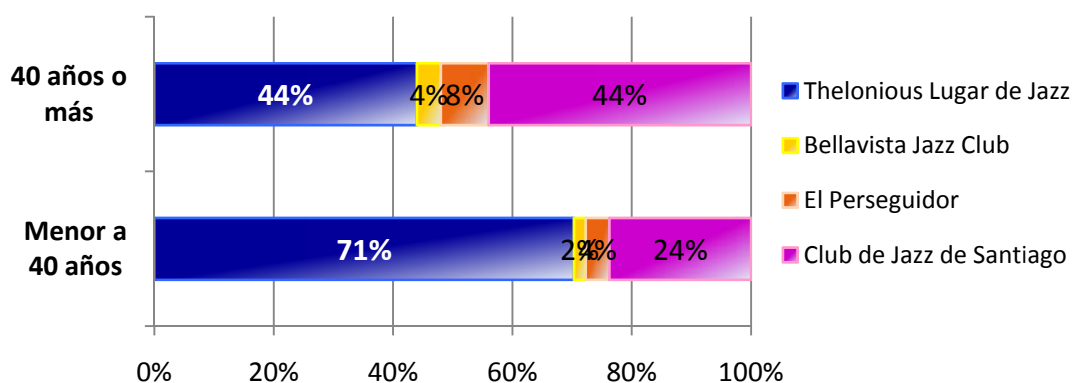
Primer bar donde el encuestado(a) tocaba con mayor frecuencia previo al terremoto del 27 de febrero que inhabilita en Club de Jazz de Santiago



Fuente: Elaboración Propia

De los 4 bares considerados como base del circuito de jazz en Santiago - y al preguntar por aquellos tres lugares donde el músico(a) tocaba con más frecuencia en orden jerárquico-, 'Thelonious' es el bar en que los músicos(as) tocan con mayor regularidad (62%), seguido del 'Club de Jazz de Santiago' con un 30% de menciones.

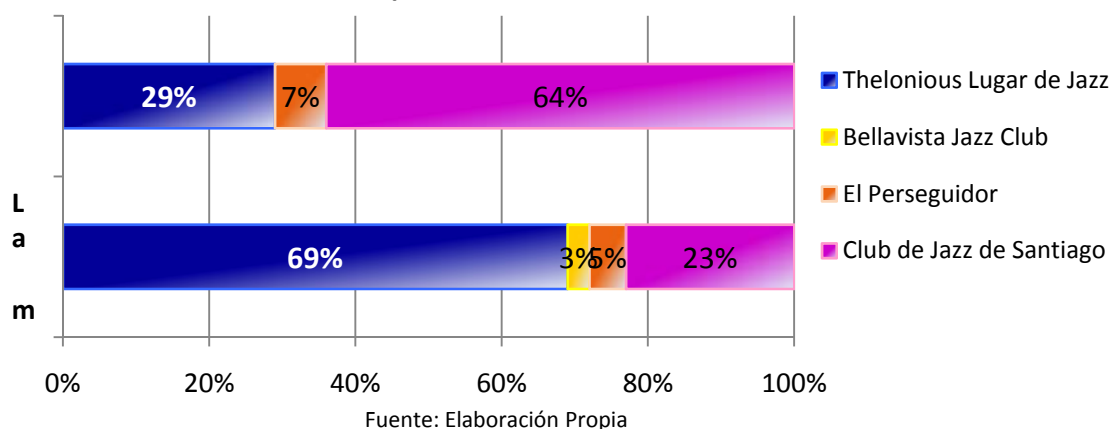
Primer bar donde el encuestado(a) tocaba con mayor frecuencia previo al terremoto del 27 de febrero que inhabilita en Club de Jazz de Santiago según Edad



Fuente: Elaboración Propia

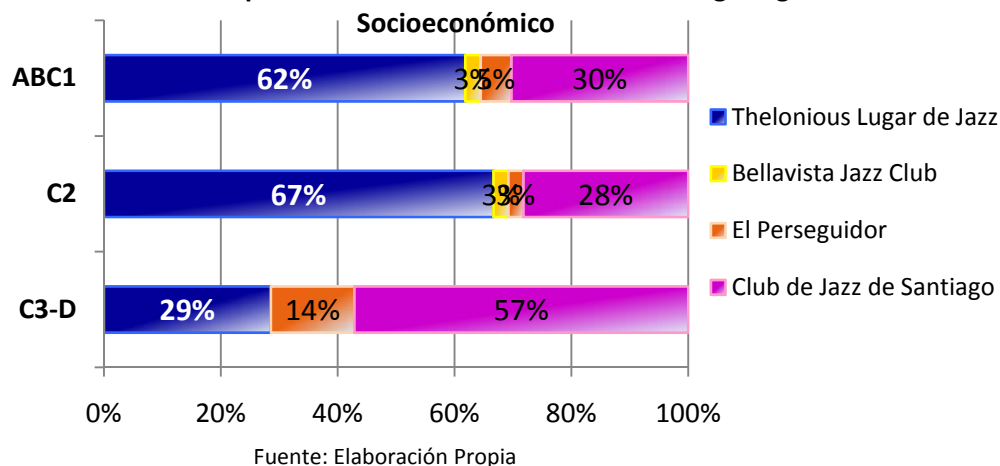
Los músicos(as) menores de 40 años tocaban principalmente en 'Thelonious' con un 71% de las preferencias, seguido muy de lejos por el Club de Jazz de Santiago con un 24% de las opciones. Por su parte, los músicos(as) de 40 años o más tocaban igualmente en ambos bares (44% en cada uno de ellos).

Primer bar donde el encuestado(a) tocaba con mayor frecuencia previo al terremoto del 27 de febrero que inhabilita en Club de Jazz de Santiago según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales



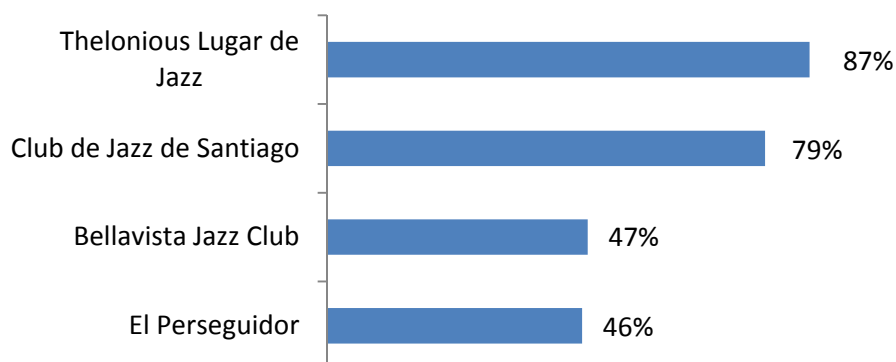
Aquellos que consideran sus actividades musicales como la principal fuente de ingreso tocaban en primer lugar en Thelonious en el 69% de las ocasiones, seguido de lejos por el Club de Jazz de Santiago con un 23% de los casos. Por el contrario, quienes tienen la música como una fuente secundaria tocaban en primer lugar en el Club de Jazz de Santiago con un 64% de los casos, seguido de Thelonious con un 29%. Estas diferencias entre grupos son estadísticamente significativas.

Primer bar donde el encuestado(a) tocaba con mayor frecuencia previo al terremoto del 27 de febrero que inhabilita en Club de Jazz de Santiago según Nivel Socioeconómico



Al comparar según el nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado, se observa que quienes proceden de familias ABC1 y C2 suelen tocar con mayor frecuencia en *Thelonious* (62% y 67% respectivamente), mientras quienes proceden de familias C3 y D tocan con mayor frecuencia en el Club de Jazz de Santiago (57%).

Suma de los tres primeros bares donde el encuestado(a) solía tocar con mayor frecuencia previo al terremoto del 27 de febrero que inhabilita el Club de Jazz de Santiago



Fuente: Elaboración Propia

Al sumar los tres lugares donde el músico(a) declaró tocar con mayor frecuencia, 'Thelonious' sigue siendo el más concurrido en un 87% de los casos, a él le sigue el Club de Jazz de Santiago con un 79%. Más atrás se encontrarían 'Bellavista Jazz Club' y 'El Perseguidor' con un 47% y 46% de las menciones respectivamente.

2. Una descripción del circuito:

En cuanto a las descripciones que realizan los músicos(as) durante las entrevistas, el circuito de jazz chileno es definido de múltiples formas. Si bien, todos consensuan de que éste es pequeño, no todos coinciden en que esto sea algo problemático. Del mismo modo, se hace recurrente la mención de que el circuito de jazz se está expandiendo paulatinamente con el paso del tiempo. A continuación, se revisan las principales características mencionadas:

- i. **Pequeño y centralizado;** Según el testimonio de algunos entrevistados, existe un centralismo en la actividad jazzística en Chile. Los eventos regulares que permiten hablar de un circuito de jazz están concentrados en la capital, mientras en regiones las actividades son esporádicas y posibilitadas gracias a organizaciones municipales. Y aún más específicamente: los lugares donde se realizan tocatas o conciertos de jazz son pubs-restaurantes, ubicados la mayoría de ellos en el barrio Bellavista de la ciudad de Santiago.

“Está el Thelonious, el Perseguidor, el Le Fournil, y el mesón nerudiano... pero en el mesón nerudiano tocan tres grupos, cachai... se acaba. El circuito en Chile es súper corto”

“...tu vai a regiones y queda la cagá... la cagá así. Y las ganas de la gente son súper fuertes, si acá hay muy poco en regiones hay menos o sea nulo”

El reducido tamaño del circuito de jazz, según algunos entrevistados, se debe a la poca demanda que existe en la actualidad. De tal forma el circuito reflejaría el nivel de interés y conocimiento que tiene la población en torno a este estilo musical:

“No hay espacio suficiente, ni aquí ni en Nueva York, ni en Sao Paulo, ni en Europa. Porque el jazz es un arte minoritario todavía”

“Yo creo que los espacios están, pero no está la cultura de ir a escuchar. Entonces en realidad, pedir más espacios para que lleguen dos pelagatos, sería contraproducente”

- ii. **Reciente/Joven;** Se menciona que la práctica del jazz en el país es un fenómeno aún muy joven, por lo que faltaría mayor consolidación en el medio. En otras palabras, el circuito se encuentra en proceso de desarrollo, tomando como referencia las prácticas foráneas para incorporarlas y aprehender de ellas:

“Es que yo creo que aún somos muy jóvenes acá, entonces todavía estamos en el proceso de ver qué están haciendo los gringos o los músicos(as) preferidos. Para ver a quién estudió este tipo, estudiar por todo ellos, estudiar además al tipo y todavía estamos en ese proceso”

- iii. **Desarrollo paulatino;** El proceso de asentamiento y expansión del jazz seguiría un ritmo distinto a otros estilos musicales. Al no estar supeditado a los altos y bajos de una moda, su desarrollo obedecería a un proceso más lento, pero que permitiría la consolidación de éste en el país.

“...porque no es una moda, o sea, nosotros nunca vamos a explotarlo como el axe, o como la cumbia o ninguna de esas ondas, pero esa onda ya se dio, esas ondas parten y bajan, pero el jazz se mantiene, de a poco tiene más público, pero es de a poco, en algún momento creo que va a ser algo muy normal que en alguna parte se escuche jazz, en una parte que no sea habitual que se escuche jazz, ¿cachai?”

- iv. **Producción continua;** Aun cuando el circuito físico sea pequeño, una ventaja vista por algunos entrevistados es que éste es activo y además cuenta con grandes exponentes del jazz. Por lo que la calidad es alta y estimula una producción continua de eventos, actividades y discos.

“...yo creo que en Chile es como privilegiado si uno quiere tocar jazz, porque hay tan buenos músicos que es fácil motivarse, e igual hay espacios para tocar po, hay pocos, pero hay. Entonces, creo que si a uno le gusta el jazz, Chile es un país perfecto para estudiarlo, hay hartos profes buenos, todos los años se sacan discos, caleta de discos, giras”

“...tenís mucha gente con la que podís trabajar, hay un circuito para tocar, hay un circuito de gente que la escucha, que la compra, cachai, o sea, que les compra los discos a uno. Ahora, no es algo que se pueda vivir tocando”

- v. **Proceso de apertura;** En el circuito del jazz se estaría observando un cambio generacional, en tanto las nuevas generaciones de públicos estarían más dispuestas a entender y escuchar el jazz. Esto, más allá de una expansión del público del jazz en el país, también repercute en la masificación y expansión de los eventos relacionados. Organizadores municipales jóvenes han permitido la creación de festivales de jazz en variadas localidades. Si bien, esto no se traduce en la creación de un circuito estable, sí alimenta la posibilidad de ello:

“...la gente que se maneja en esos pueblos es gente joven, cachai, es gente que tiene la oportunidad de moverse a través del estado del pueblo porque tienen las iniciativas, entonces tiran un proyecto y se los dan, y son hueones jóvenes,

alguna vez escucharon jazz y les gusta, o vinieron pa' acá y estudiaron, en el caso del [no se entiende el audio] de La Unión cachai. Es un músico que vino a estudiar acá, se fue pa' allá, armó un festival de jazz, se lo ganó y ya va pa'l tercero. Pero en Osorno como es una capital más grande, donde no hay acceso pa' los jóvenes, porque ahí están amarrados los mismos de siempre, no hay una iniciativa para hacer un festival de jazz"

"... yo creo que hay ciertos festivales, por ejemplo, el Festival de Jazz de Los Ángeles, yo la otra vez fui a tocar allá y estaba lleno, repleto, de eso una cuarta parte eran gallos así que les gusta la cosa y el resto es un panorama pa, gratis, sobretudo en ciudades chicas que no tienen... es como, "viene algo de Santiago, vamos, está todo pasando", cachai, el evento de la semana, o el evento del mes"

D. Construyendo un perfil de los músicos(as) de jazz a través de técnicas multivariantes

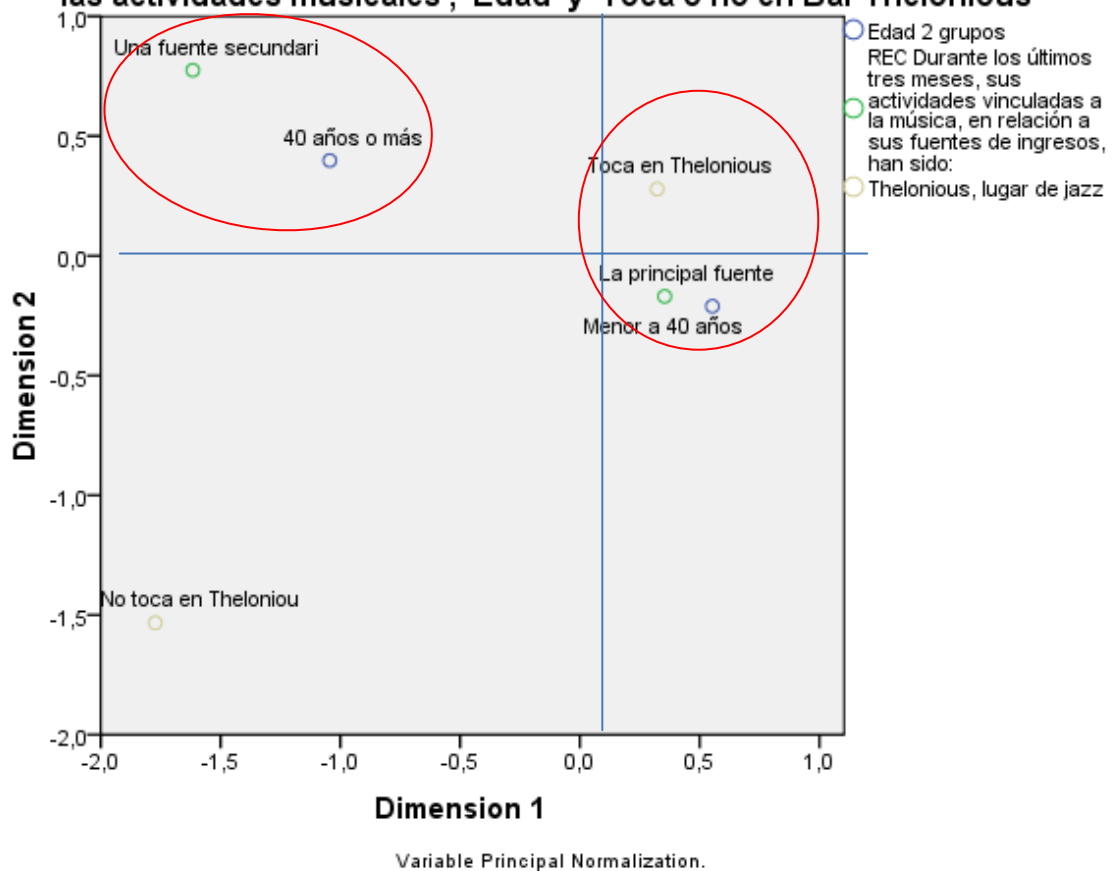
Con el fin de poder identificar perfiles de músicos(as) de jazz, es que se realizaron diversos análisis de correspondencia. A continuación se presentan los análisis más relevantes:

i. **Para el primer análisis de correspondencia se eligieron las siguientes variables:**

- Rango etario del encuestado(a) (variable nominal dicotómica)
- Estudio de carreras relacionadas con la música (variable nominal dicotómica)
- Tipo de ingreso que implican las actividades musicales para el encuestado(a) (variable nominal dicotómica)

Para poder construir el análisis, en primer lugar se testeó si las variables estaban correlacionadas (prerrequisito para realizar un análisis de correspondencia). Una vez comprobada la relación entre las variables *rango etario* (tanto de dos y tres grupos), *estudio de carreras relacionadas con la música* y el *tipo de ingreso que implican las actividades musicales para el encuestado*, se aplicó el análisis de escalamiento óptimo en el programa estadístico SPSS 17.0.

Análisis de Correspondencia Múltiple según 'Tipo de ingreso que implican las actividades musicales', 'Edad' y 'Toca o no en Bar Thelonious'



A partir del gráfico que nos entrega el análisis de escalamiento óptimo (o correspondencia múltiple), podemos ver que los músicos(as) que tienen sus actividades musicales como la principal fuente de ingresos, suelen tocar en el bar Thelonious y ser menores de 40 años. Mientras músicos(as) que tienen sus actividades musicales como una fuente secundaria suelen tener 40 años o más, aunque no están relacionados a no tocar en el bar Thelonious.

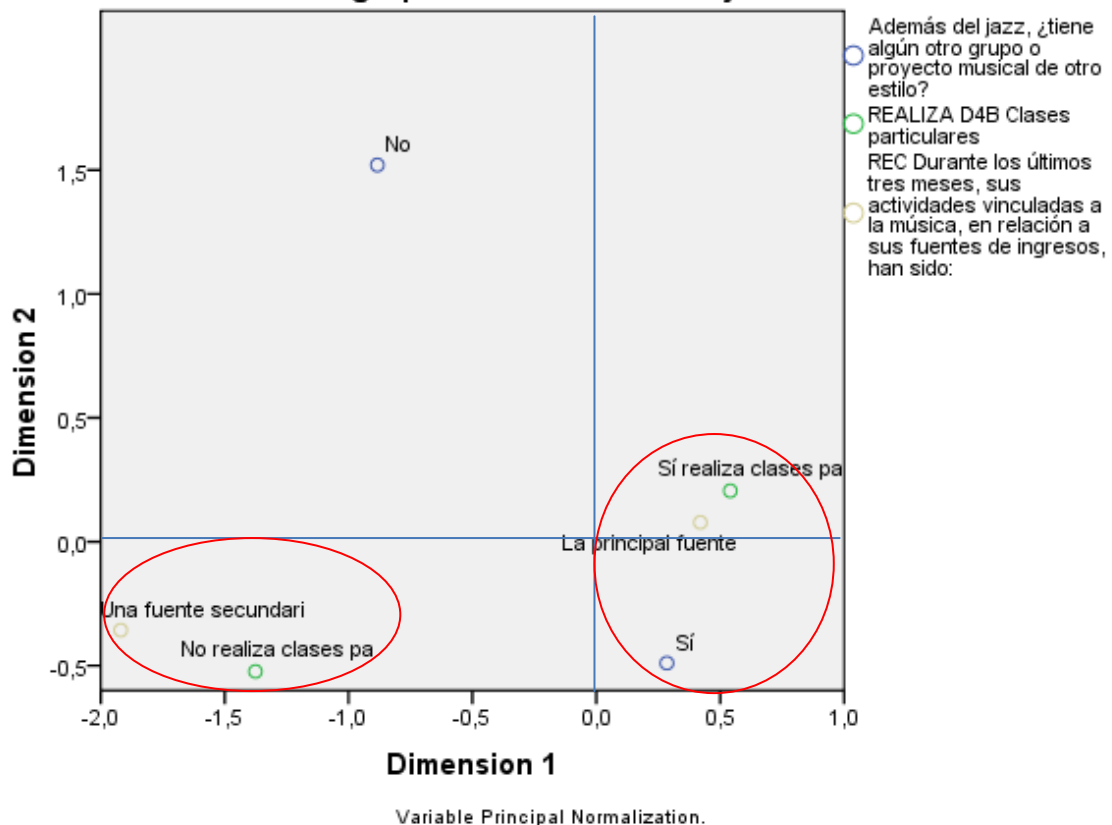
Esto sucede porque el perfil de músico(a) que tiene sus actividades musicales como principal fuente de ingresos es más claro que el de aquellos que no.

- ii. **Para el segundo análisis de correspondencia se eligieron las siguientes variables:**
 - Tipo de fuente de ingreso que implican las actividades musicales (variable nominal dicotómica)

- Encuestado(a) cuenta o no con otro grupo musical (variable nominal dicotómica)
- Realización de clases particulares (variable nominal dicotómica)

Una vez testeada la correlación entre las variables se procedió a realizar el análisis por escalamiento óptimo en el programa estadístico SPSS 17.0.

Análisis de Correspondencia Múltiple según 'Tipo de fuente de ingreso que implica la música', 'Realización de clases particulares' y 'Participación en grupo musical distinto al jazz'

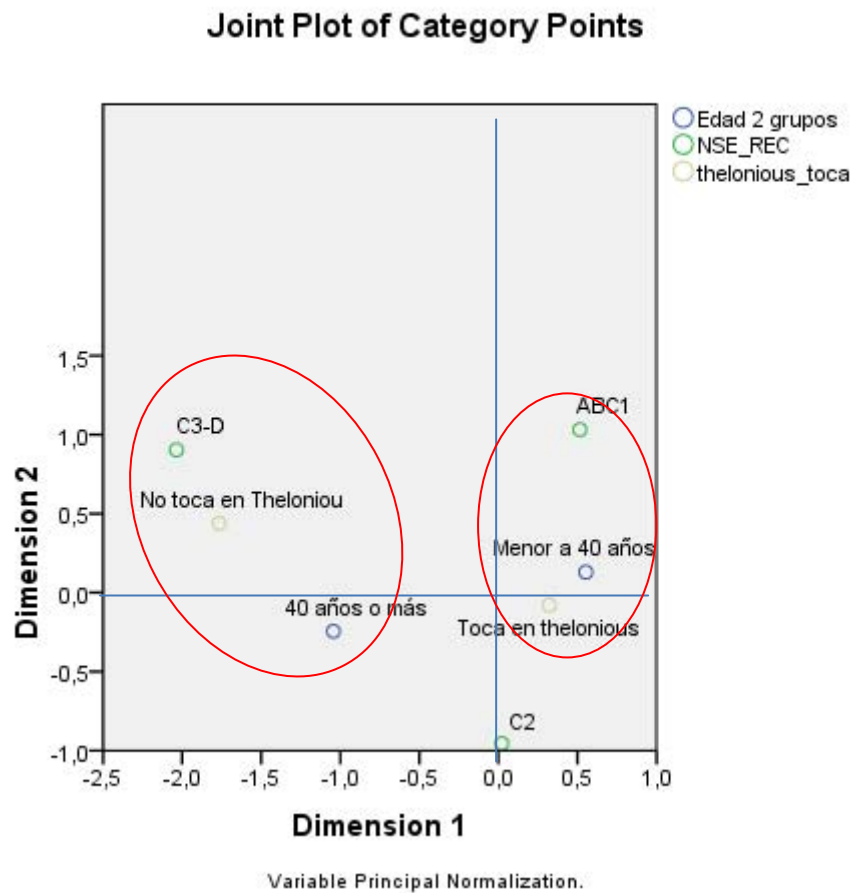


El gráfico muestra que músicos(as) que tienen las actividades musicales como principal fuente de ingresos suelen contar con otros grupos musicales distintos al jazz y realizan clases particulares. Mientras músicos(as) que tienen sus actividades musicales como una fuente secundaria no realizan clases particulares y pueden o no contar con un proyecto musical distinto al jazz. Nuevamente observamos cómo el perfil de los músicos(as) que tienen las actividades musicales como principal fuente de ingresos es más homogéneo que el de quienes consideran la música una actividad laboral secundaria.

iii. Para el tercer análisis de correspondencia se eligieron las siguientes variables:

- Rango etario (variable nominal dicotómica)

- Nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a) (variable nominal)
- Toca o no en bar Thelonious (variable nominal dicotómica)



El gráfico resultante del análisis de escalamiento óptimo realizado en el programa estadístico SPSS 17.0 muestra que músicos menores de 40 años suelen proceder de familias ABC1 y Tocar en el bar Thelonious. Mientras músicos que de 40 años o más no suelen tocar en el bar Thelonious, y proceden de familias C3 y D. Por su parte, músicos que proceden de familias C2, pueden o no tocar en Thelonious y su edad no tiene un perfil claramente asociado.

Resumen general del Capítulo:

El trabajo del jazzista, además de encontrarse envuelto en un proceso global de reestructuración del mundo laboral, es por sí mismo un trabajo atípico. Cuenta con altas tasas de flexibilidad laboral acompañado de una fuerte vulnerabilidad.

La mayoría de los jazzistas no posee contrato: frente al trabajo que consideran más importante la mayoría trabaja por acuerdo de palabra o boletas de honorarios. Así también, sus niveles de cotización en planes de salud y fondos de pensiones es más bajo que el promedio de trabajadores artísticos.

La flexibilidad la ven como útil o necesaria porque se adecúa a los trabajos creativos. Los artistas entrevistados dicen sentirse cómodos al poder organizar su día y contar con un horario de trabajo que se integra armónicamente en sus vidas. Existe con ello un fuerte sentimiento de realización personal: el trabajo está lleno de sentido y por eso se hace difícil delimitar cuándo se está trabajando o cuando se deja de trabajar, la música está incluida permanentemente en sus vidas cotidianas.

Por otro lado, la flexibilidad obliga a buscar estrategias para palear la inestabilidad que trae aparejada. La mayoría de los artistas cuenta con más de un tipo de trabajo además de distintos proyectos musicales en los que participan de forma simultánea. Esta diversificación de los recursos permite tener una situación más estable. Otros mecanismos para asegurar una entrada permanente de recursos (considerando el funcionamiento estacional de los conciertos de jazz), son el ahorro o el préstamo entre amigos; alternativas para palear los costos de vida en meses de poca actividad musical.

Por otra parte, las clases musicales también son un fuerte elemento estabilizador. Estas son llevadas a cabo principalmente por aquellos que tienen las actividades musicales como principal fuente de ingresos, y constituyen una de las actividades más rentables.

Ahora bien, la cantidad de trabajo, los tipos de trabajos, la situación laboral, la extensión de la jornada, los tipos de contrato y las remuneraciones, por lo general mostrarán ciertas diferencias entre quienes tienen las actividades musicales como principal fuente de ingresos y aquellos que la tienen como una fuente secundaria.

Los primeros tendrán un perfil más profesionalizante realizando casi puramente actividades musicalmente relacionadas, los segundos dedicarán menos tiempo a la música a la vez que las remuneraciones serán bastante más bajas. Y mientras los primeros serán principalmente músicos(as) jóvenes, procedentes de familias acomodadas y que suelen tocar en el bar *Thelonious*, los segundos frecuentarán igualmente el *Club de jazz de Santiago* y *Thelonious*, poseerán un nivel socioeconómico menos acomodado y serán por lo general mayores de 40 años.

III. Relación con el Marco institucional y Legal

La forma que adquiere el jazz y su circuito en el país no puede explicarse únicamente desde una perspectiva creativa, ni tampoco logran ser analizadas en forma suficiente si nos enfocamos exclusivamente en sus aspectos económicos y laborales.

Como hemos repetido a lo largo de la investigación, el desarrollo del arte -y en este caso más específico: de la música y el jazz- está condicionado por diversos factores contextuales. La música se desarrolla en sociedad y por tanto es construida y recibida a través de la misma, jamás puedes estar fuera de ella.

Parte de este contexto de desenvolvimiento lo constituyen distintas instituciones que de uno u otro modo afectan la forma de ésta. La disposición que el Estado tenga frente a las artes, la distribución de fondos, el marco legal existente, la disposición que las empresas tengan respecto al artista, etc.; Contribuirán todos a delimitar el espacio de posibilidad y acción del género musical del jazz y su artista.

A continuación se presenta una descripción de la disposición del músico(a) de jazz frente al marco institucional y legal relacionado a la música. Para lograr esto, se partirá describiendo (A) la influencia del contexto en el desarrollo cultural, para luego pasar a describir la (B) situación cultural que los artistas perciben que se da en otros países.

Más tarde se describirá (C) la Visión que los músicos(as) poseen del papel del Estado frente a las artes y la música; (D) La posición de los músicos(as) frente al marco legal que trata sobre la cultura y las artes; (E) la Visión que los músicos(as) poseen de la SCD; y por último, (F) la Visión que tienen los músicos(as) sobre la posición del mercado frente a la música y el jazz.

A. Influencia del contexto en el desarrollo del jazz

A continuación se presentan los distintos factores contextuales e idiosincráticos mencionados por los entrevistados que repercuten en el desarrollo del jazz y la cultura en el país. En este sentido, lo que se plasma en estos resultados es el diagnóstico que los implicados hacen de la situación musical en el país. Los factores mencionados son:

1. **Retraso temporal;** El desarrollo del arte presentaría un retraso debido a la sofocación de diversas expresiones culturales durante la dictadura militar. La que prohibió y dificultó el desarrollo de ciertos tipos de arte y géneros musicales. Por correlato, repercutirá negativamente en el desarrollo musical del país:

“...este país tiene un atraso de 17 años producto de la dictadura... yo debo decirlo, eliminó todas las formas culturales. Incluso no se podía tocar salsa, porque la salsa sonaba a cubano y lo que era cubano sonaba a marxista”

2. **Poca apreciación del papel de las artes en sociedad;** Según algunos entrevistados no existe una consideración de la importancia del papel del arte y la música en la sociedad chilena. Esto se manifiesta mediante la decisión de acortar las horas de música en las

escuelas. O a través de la creación de políticas públicas que han sido diseñadas con fines publicitarios, en lugar de considerar el valor intrínseco de las artes:

“...porque como las artes no están valoradas como un placer humano imprescindible, se le trata como un agregado de la vida, como un adorno, entonces, yo siento que el Estado gasta plata como para los adornos, como cuando uno de repente se compra un florero”

“Yo creo que hay una... o sea, por una parte hay cosas como los fondos y todo, pero igual el arte como que se menoscaba siempre po, así como herramienta de liberación, como que siempre... empezaron por cortar las horas de música, son pequeñas weás, que uno dice...”

“...la gente en este país no valora, por lo que te decía denante yo y además existe esa otra cosa de que no valora el precio de un artista, de un músico, no lo valora, no entienden, piensan que es un hobby”

3. **Poca preocupación desde la enseñanza escolar;** Los jazzistas sienten que no existe una preocupación como sociedad por el aprendizaje de la música -y en particular del jazz- en la enseñanza escolar. Resulta por correlato una forma musical demasiado alejada y ajena a la realidad, pues no hay una incorporación de su lenguaje en la población.

“...yo creo que ya ni siquiera hablaría de la enseñanza del jazz, sería suerte si a algún niño en su clase de música le dicen alguna vez en su vida “jazz”, sería una cosa demasiado rara”

“...esa enseñanza musical no sirve para nada, es pésima, la educación musical chilena es pésima, es lo más malo que hay, aparte de su calidad y su contenido no sirve pa’ na. Pa’ que le enseñen a un cabrito a pasarse estudiando toda la vida “Noche de Paz” en la flauta dulce, eso no es formación musical, claro, sí, ayudará, te fijas, pero una cuestión cultural de un pueblo, Chile no lo tiene, nada, no tiene una identidad cultural y no tiene, no la hace”

4. **Definición limitada de lo que es cultura;** Desde la sociedad y las instituciones sociales hay una idea restringida de lo que es la música y lo que debiese ser la música chilena. Ello produce un cierre social cuando los estilos o géneros que no caben en esa definición quedan excluidos e imposibilitados de participar. Así mismo, algunos entrevistados manifiestan la discriminación que se vive por no calzar con el parámetro esperado:

“...a nosotros no nos invitan a un concierto en el GAM, uno pide una hora pa’ GAM y le dicen que no porque no es el estilo del GAM. O sea, es un centro cultural, cachai, están diciendo que el tipo de cultura que tú estai haciendo está equivocada. Hay un tipo de cultura para el GAM, que es la cultura de este tipo de gente cachai, donde seguramente si Myriam Hernández pide una hora pa’l GAM se la van a dar”

“...hay una mala información porque creen que la música chilena es el folclore y la música chilena no es folclore. El folclore es una estructura, es una síntesis de una época, de un período donde hay gente que se dedica a cultivarlo. Pero no es la música chilena el folclore, es la foto de algo que quedó y a la gente le gustó, al huaso, y se juntan a hacer festivales de huasos y te hablan de que “la espuela, la yunta de bueyes”, ¿y yo qué tengo que ver con la yunta de bueyes?”

B. Situación cultural en otros países

Entre algunos de los entrevistados, surgió espontáneamente una comparación entre la situación cultural que se vive en el País y otros sectores de la región. Esto les sirve para hacer un diagnóstico respecto a su lugar en sociedad y hacia dónde debe encaminarse.

1. **Desarrollo cultural;** Algunos músicos(as) advierten que en otros países de la región existe un avance mayor en el estado de las artes. Esto se produciría por el mayor tamaño y apoyo a las industrias culturales de otros países latinoamericanos:

“...en Colombia existe una industria cultural, claro es una industria que está en gran parte financiada por el Estado, porque claro, para el cabro chico es mejor que tenga un instrumento en las manos que un fierro en las manos y que te pongai a matar weones, porque la situación era otra. Pero a la larga eso te genera una industria cultural. Hay políticas de Estado para que el público consuma los productos”

“La industria que hay en Colombia, que es una industria cultural, la misma que existe en Argentina, en Venezuela, en Brasil... no te estoy hablando en Bélgica o Inglaterra, te estoy hablando de que si hoy día agarramos un auto y en 4 horas vamos a estar en otro país, que va a ser Argentina. Y la industria cultural que tiene argentina...”

2. **Organización social;** A diferencia de Chile, las formas de cohesión entre músicos(as) de otros países estarían consolidadas y serían efectivas. Esto se produce, tanto en términos de la producción musical (habría un sello, una música distintiva y propia al lugar) como de organización social (hay una estructura de apoyo y solidaridad laboral entre músicos(as) de un mismo país).

“...no hay cohesión entre los músicos(as) por no tener una raíz común, cada uno anda en la suya, entonces, a mí no me interesa juntarme con el Américo, o con el Chico Trujillo, no me interesa juntarme con el Lucho Jara, no sé, no tenemos nada en común, ¿me entiendes? Pero si tú vas a Brasil, ellos tienen muchas cosas en común, si tú vas a Argentina ellos tienen demasiadas cosas en común y se agrupan y son fuertes”

“Nosotros no tenemos la mentalidad de los argentinos, que cuando hacen huelga...botan kilos y kilos de carne. No, aquí somos rompehuelgas, no podemos cobrar 500 lucas, porque va a salir otro que cobra 490 al tiro. No tenemos esa mentalidad de asociación. Los argentinos son más aguerridos, son más boca, pero cuando tienen que llegar... nosotros nos vamos al chancho al tiro”

3. **Consideración del artista;** Según algunos entrevistados, existe por parte de la sociedad una consideración y respeto mayor al artista en otros países de la región en comparación con Chile. Ello afecta positivamente la autoestima y retribución social-simbólica al artista, pero no se traduce necesariamente en una mejor calidad de vida en términos económicos.

“Porque somos más conocidos allá [En Argentina]. Nos bajamos del aeropuerto y hay periodistas esperándonos, nos invitan a programas de radio, en la televisión federal que se ve en todas partes no, pero si nos invitan a los programas de radio, medios locales”

“Y la manera allá [Argentina] de mejor ganarse la vida, día a día, es en la calle. Porque la gente está más abierta culturalmente a escuchar jazz en la calle y te paga. Lo que no pasa aquí, te fijai. Pero no era algo que yo quisiera hacer, tocar en la calle toda mi vida... no era algo aspiracional de mi vida. Eso es lo distinto, culturalmente allá es mucho mejor, pero no se paga bien, porque no están las lucas.”

4. **Calidad del artista;** Se observa una comparación en la calidad de los artistas musicales de Chile frente a los músicos(as) extranjeros:

- i. Por un lado, existen aquellos que consideran que la calidad musical de algunos países de la región es bastante superior a la de Chile. Esto se debería, principalmente, al desplante de los músicos(as) extranjeros y a que tienen un sello distintivo que los hace figuras fuertes.

“Hay muchos músicos(as) que creen que son superdotados. Y eso llega hasta toparse con un gringo, Europeo, o un músico(a) argentino. Una vez vino un músico(a) de Buenos Aires, y no existe en Chile un pianista como ese. Fui ahora a un festival en Uruguay en Abril, y me topé con una cantante, muy simpática con su trío...y los tipos súper serios con su trío funcionando y te ponen su disco y yo me pregunto de qué parte de Missouri es esta niña”

“...los músicos(as) brasileños que salieron para el mundo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, todo el mundo, bossa-nova, ¿fue que ellos tocaron música norteamericana, europea que se hicieron famosos?, no po es su música de allá, entonces, ellos se potencian, son un pueblo fuerte, nosotros no somos fuertes, somos débiles, pencas”

- ii. Por otra parte, un músico(a) menciona a Chile como un lugar privilegiado para la práctica del jazz, dada la alta calidad de sus artistas y superioridad respecto a los otros países de la región.

“Yo creo, o sea, puta hay músicos(as) fabulosos en todos lados, pero Chile es el país latinoamericano del jazz, en México hay harto, pero nunca he escuchado a un mexicano que toque como un chileno, nunca”

C. Visión y papel del Estado frente a las artes y el jazz desde la perspectiva de los entrevistados/as

Se percibe una visión crítica en torno al rol y desempeño del Estado en su relación con el arte y la cultura. Existe una percepción generalizada de abandono y poca preocupación, pero al mismo tiempo se reconoce una relación de dependencia conflictiva con él. A continuación se revisan los principales aspectos mencionados por los entrevistados en torno al proceder del Estado frente a las artes, y específicamente, el jazz:

1. **Políticas públicas que apuntan a la visibilidad;** La preocupación del Estado frente a las artes y el jazz es para la mayoría de los músicos(as) entrevistados(as), insuficiente. Muchas veces se privilegiaría una política pública que apunte a la visibilidad más que a la consolidación de un proyecto país. Es la realización de lo mínimo “moralmente admisible”. Como señalan algunos entrevistados:

“...encuentro que es más o menos un parche el tema de las orquestas juveniles, como para demostrar que en Chile hay cultura, siendo que en verdad es bastante escaso el apoyo que hay a nivel gubernamental”

“...como una limosna, como que siento que el Estado como que reparte puras migajas no más, como quedarse en lo mínimo moralmente admisible, por ejemplo, los Fondos Concursables, cosas así, son herramientas básicas yo creo, que no por eso dejan de ser importantes, pero... o sea, el Ministerio de Cultura por ejemplo, no sé qué hace bien”

“...porque como las artes no están valoradas como un placer humano imprescindible, se le trata como un agregado de la vida, como un adorno, entonces, yo siento que el Estado gasta plata como para los adornos, como cuando uno de repente se compra un florero”

2. **Poco apoyo;** Existe una sensación de abandono por parte de los músicos(as) frente al rol del Estado. Abandono que desembocaría en una falta de poder de representatividad de tal, y en una limitación para poder expandir el trabajo musical a ritmos más acelerados.

“Lamentablemente el Estado no te entrega nada, el Estado independientemente de quién lo administre, sea la concertación o la coalición, en Chile el Estado como Estado, está comenzando a hacer el esfuerzo para que esta wea, este ámbito de la nación, recién empiece a andar”

“Yo no me siento representado por nadie, ni por la SCD, ni por el Estado, ni por cualquiera que venga a hablar como yo de música, o sea, ni yo me represento, jaja. O sea, sí me represento de alguna manera, pero estoy como negado a todo esto, porque es bastante estúpido que de mi parte le de crédito a algo que no hace nada por mí”

“... el lado malo es que no tenemos apoyo de nadie, entonces siempre estamos limitados para mostrar nuestro trabajo, a que la gente no nos conozca más de lo que tocamos, por eso estamos avanzando tan de a poco, o sea, de aquí a diez años más vamos a tener seguramente, no sé po, un uno por ciento más y así va a ser, o sea, van a tener que pasar como mil años para que nosotros podamos llenar un estadio, porque el Estado no garantiza nada, la SCD no apoya, puta, es siempre solo”

3. **Poca preocupación;** Para algunos entrevistados existe un desinterés evidente del Estado respecto al área del arte y la cultura. Su desarrollo es considerado una temática menor en comparación a otros ámbitos sociales. Evidencia de ello sería la reducción de las horas de música en los colegios:

“...al Estado el arte y la cultura sigue siendo el último pelo de la cola en la instancia nacional. A la hora de la decisión nación, nosotros, el arte y la cultura estamos al final, ¿cachai?”

“Yo creo que hay una... o sea, por una parte hay cosas como los fondos y todo, pero igual el arte como que se menoscaba siempre po, así como herramienta de liberación, como que siempre... empezaron por cortar las horas de música, son pequeñas weás, que uno dice...”

4. **Prioridad a los grupos consolidados;** El trato por parte del Estado y las organizaciones sociales frente a los músicos(as) es diferenciada según el nivel de consolidación que estos tengan. Esto afecta en la sensación de reconocimiento a la labor musical y a la perpetuación de las diferencias al interior del circuito musical chileno:

“Mira, de nuevo lo mismo, aquí hay una casta que se aprovecha y lo pasa bien con todo ese tipo de cosas, el grueso del piño no po, no sabe, y no te llega nada po, a ti no te chorrea nada. El otro día fui a tocar al Huaso de Olmué, estaba con Inti illimani, ellos estaban en un hotel, ellos estaban en un hotel aparte, estaban en un hotel con piscina mientras nosotros y el resto de los músicos..., bueno, ellos y otro grupito más de otros weones que están en la misma onda ahí, y en una cuestión que parecía un retiro pa’ boy scout”

5. **Posición dual frente al rol del Estado y los FONDART;** Si bien los FONDART y el apoyo del Estado son herramientas necesarias para los entrevistados, no por ello la relación que se genera entre artista-Estado, deja de ser conflictiva. En primer lugar, porque no es el Estado el que debiese asumir quién debe conducir y arrastrar al desarrollo del arte en el país, sino que serían los ciudadanos. Por este mismo motivo, el otorgar un fondo a un músico(a) para realizar su trabajo no refleja el tipo de arte que quiere el país necesariamente, sino el tipo de arte que el Estado querría para el país:

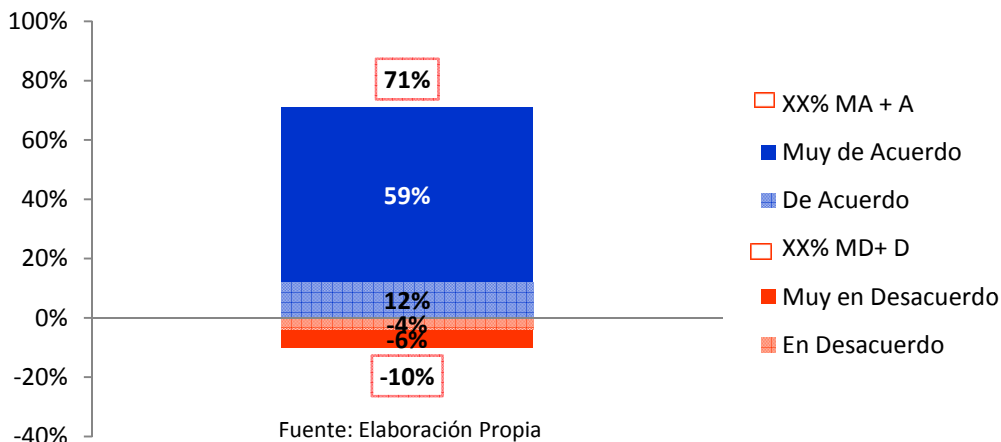
“Entonces, igual yo no esperaría como que el Estado arrastre tanto al país, o hacia el resto de las actividades de un país, hacia una visión más como cariñosa del arte, porque es la población la que va a arrastrar y la que va a exigir cambios en el diseño legal que protege al arte”

“Es lo mismo con los músicos, nosotros vivimos exclusivamente, de hecho vivimos del FONDART, me incluyo, creo, pierdo, pierdo la música chilena, aunque pareciera que es bueno que den plata para crear, no tiene la fuerza de lo que tú has logrado, ¿me entiendes? Mira, yo estoy postulando para hacer una gira, y si me gano el FONDART voy a hacer una gira pero no porque la gente me pida, ¿me entiende?, sino que porque yo logré...”

Esta posición dual de los artistas respecto al rol del Estado y los Fondos concursables también se aprecia a nivel estadístico¹⁷ en las encuestas realizadas. La mayoría de los músicos(as) encuestados considera que el Estado debe ser el principal difusor de la cultura y que los Fondos concursables son útiles, pero un bajo porcentaje está de acuerdo con que sean justos y la evaluación general del Estado es bastante negativa.

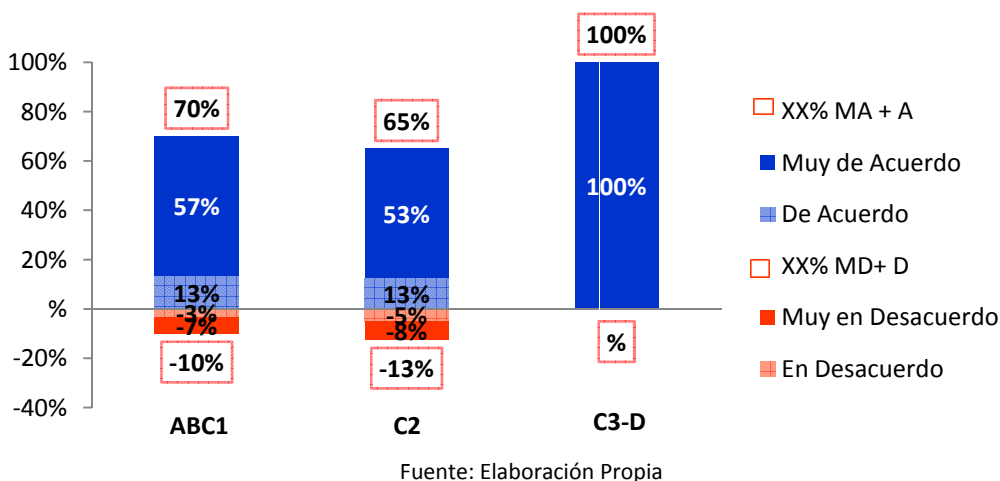
¹⁷ Para medir la percepción de los músicos en torno a la institucionalidad cultural en sus distintas aristas se construyeron frases polarizadas en las que el músico/a debía indicar si estaba entre ‘Muy en desacuerdo’ a ‘Muy de acuerdo’ con ellas. La polaridad de las frases aseguraba una toma de posición que hacía de la pregunta medible ordinalmente. Antes de su aplicación se especificó a los músicos que no existían respuestas buenas o malas, sino lo que se intentaba medir era su percepción respecto a ellas. Los gráficos siguientes representan la posición general de los músicos/as del circuito. Para esta ocasión, la posición intermedia ‘Ni de acuerdo ni en desacuerdo’ no fue graficada.

Nivel de Acuerdo con: "El Estado debe ser el principal difusor de la cultura"



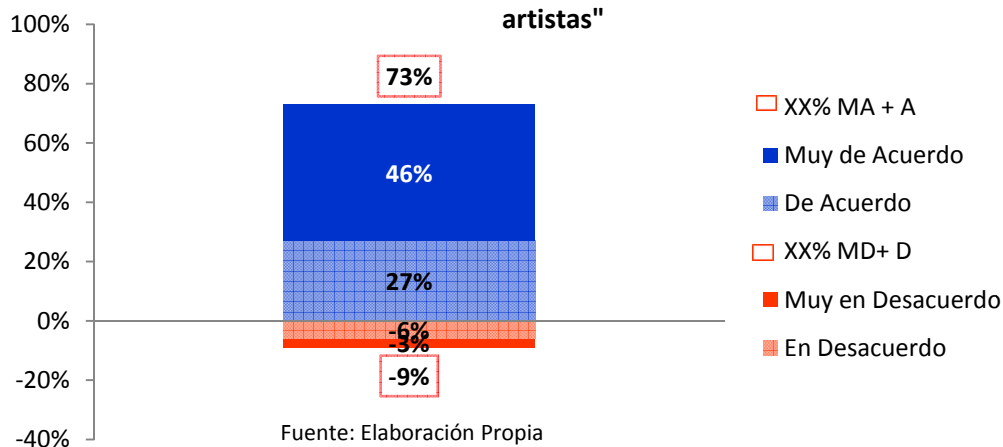
Frente a si el Estado debe asumir el rol de principal difusor de la cultura, el 71% de los encuestados(as) señala estar muy de acuerdo o de acuerdo con aquella información, mientras un 10% se considera en desacuerdo o muy en desacuerdo. Al comparar según tipo de ingreso que implican las actividades musicales y edad no se observan mayores diferencias en el grado de acuerdo respecto a si el Estado debe ser el principal difusor de la cultura.

Nivel de Acuerdo con: "El Estado debe ser el principal difusor de la cultura" según Nivel Socioeconómico



Pero según el nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a), se observa que aunque los músicos(as) de todos los niveles de ingreso están en su mayoría de acuerdo o muy de acuerdo con que el Estado debe ser el principal difusor de la cultura, el nivel de acuerdo es total en los músicos(as) procedentes de familias C3 y D.

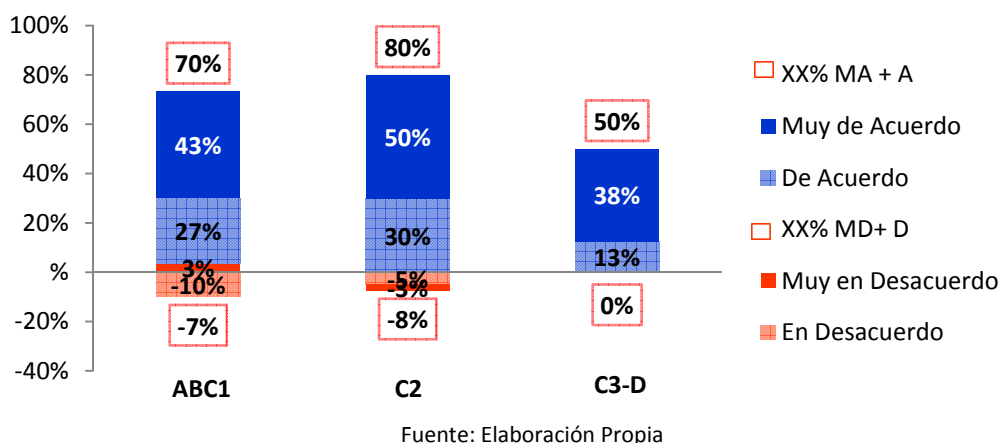
Nivel de Acuerdo con: "Los FONDART y otros fondos concursables son útiles para la asignación de recursos económicos entre los artistas"



En cuanto a la utilidad de los Fondarts, el 73% de los músicos(as) de jazz encuestados está de acuerdo o muy de acuerdo con que los Fondarts y otros fondos concursables son útiles para la asignación de recursos económicos entre los artistas; mientras un 9% está en desacuerdo o muy en desacuerdo con esta afirmación.

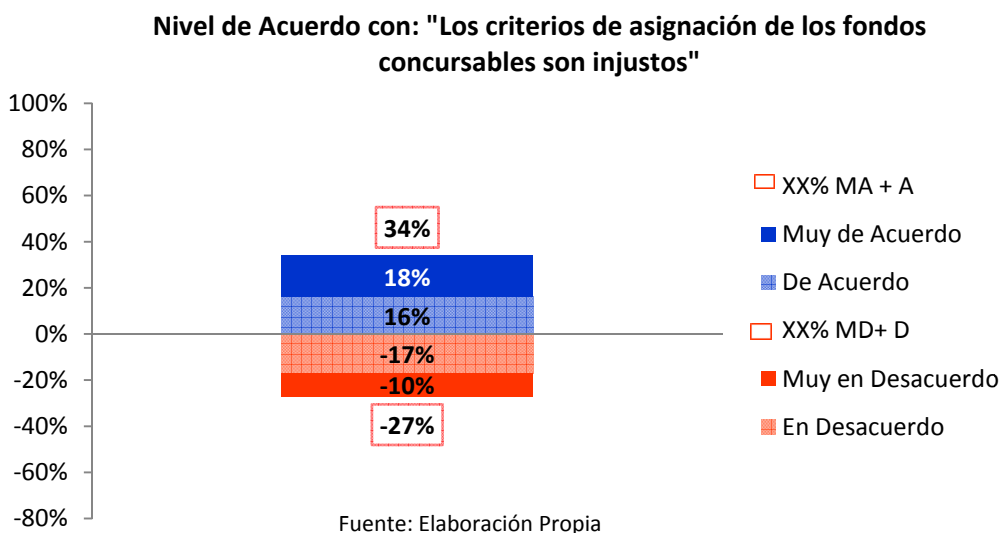
Al comparar según edad y tipo de ingreso que implican las actividades musicales en el encuestado(a) no se observan mayores diferencias entre las evaluaciones, no así según nivel socioeconómico:

Nivel de Acuerdo con: "Los FONDART y otros fondos concursables son útiles para la asignación de recursos económicos entre los artistas" según Nivel Socioeconómico

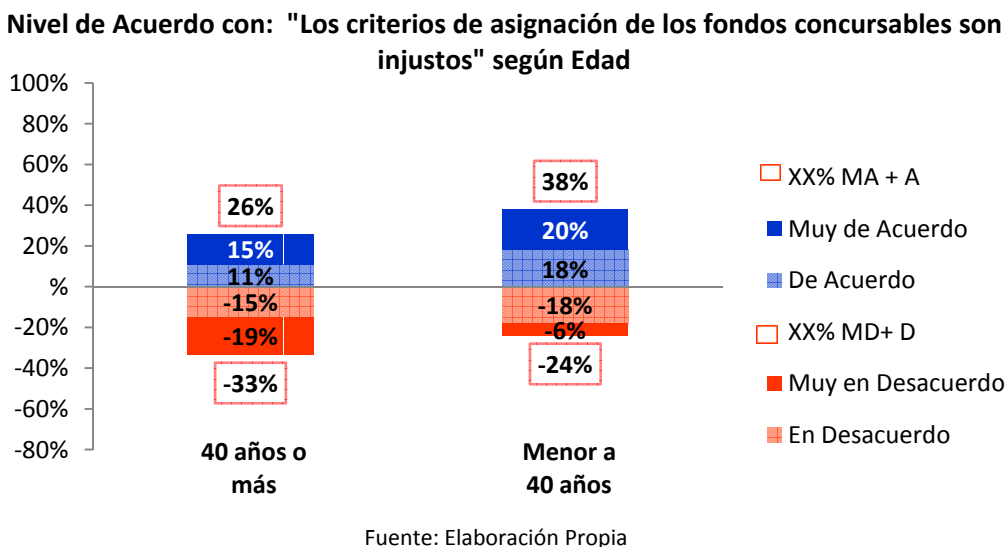


Se aprecia que la mayoría de los músicos(as) que proceden de familias ABC1 y C2 están de acuerdo o muy de acuerdo con que 'los fondos concursables y otros fondos son útiles para la asignación de recursos económicos entre los artistas' (70% y 80% respectivamente), mientras que en el caso de los músicos(as) que proceden del nivel C3 y D, la mitad está de acuerdo o muy de acuerdo (50%).

Como vimos, la utilidad de los Fondarts es reconocida por la mayoría de los encuestados(as), pero no sucede igual con los criterios de asignación de fondos:



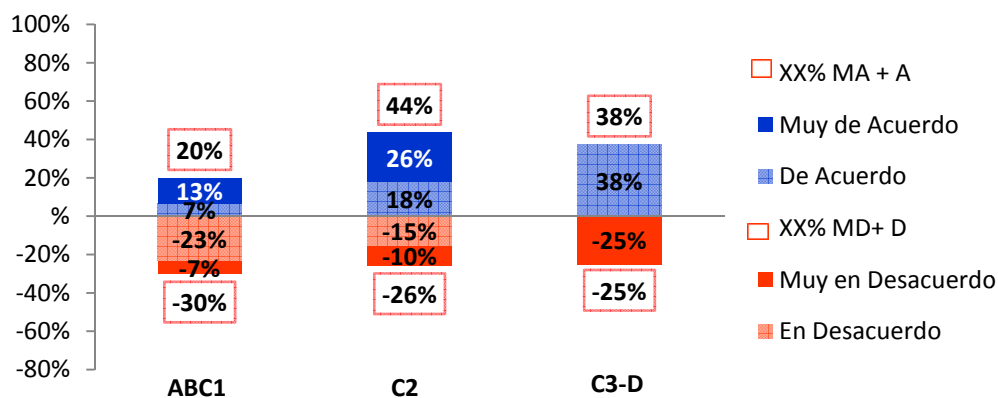
El 34% de los músicos(as) encuestados(as) está de acuerdo o muy de acuerdo con que los criterios de asignación de los fondos concursables son injustos, y sólo un 27% está en desacuerdo o muy en desacuerdo con esta afirmación. Un porcentaje importante de los encuestados(as) tiene una posición intermedia y poco definida en torno a este punto (39%).



Al establecer un paralelo según edad, los músicos(as) menores de 40 años están más de acuerdo con que 'los criterios de asignación de los fondos concursables son injustos' que los músicos(as) de 40 años o más. Sin embargo, este porcentaje no supera el 40%. La postura se mantiene ambivalente.

Por su parte, no se observan mayores diferencias según el tipo de ingreso que implican las actividades musicales para el encuestado(a).

Nivel de Acuerdo con: "Los criterios de asignación de los fondos concursables son injustos" según Nivel Socioeconómico

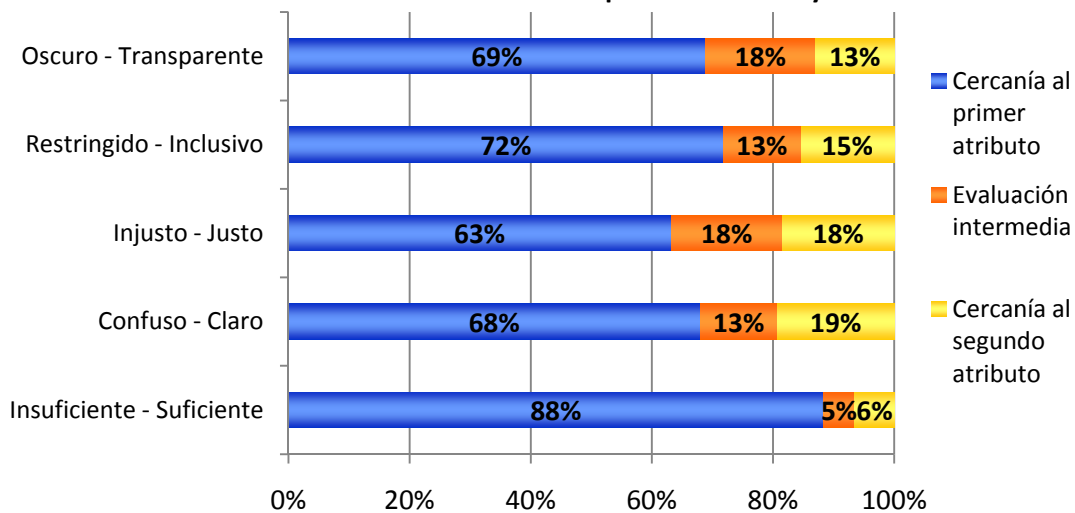


Fuente: Elaboración Propia

Al comparar por nivel socioeconómico, el grado de acuerdo con que los criterios de asignación de los fondos concursables son injustos, es mayor en los niveles C2, C3 y D, que en el nivel ABC1; aunque en ningún caso supera el 50%. Un porcentaje importante de los encuestados poseen una postura intermedia y las opiniones se encuentran bastante divididas entre grupos.

6. Evaluación general del Estado

Evaluación en torno al Rol del Estado respecto a las artes y la cultura



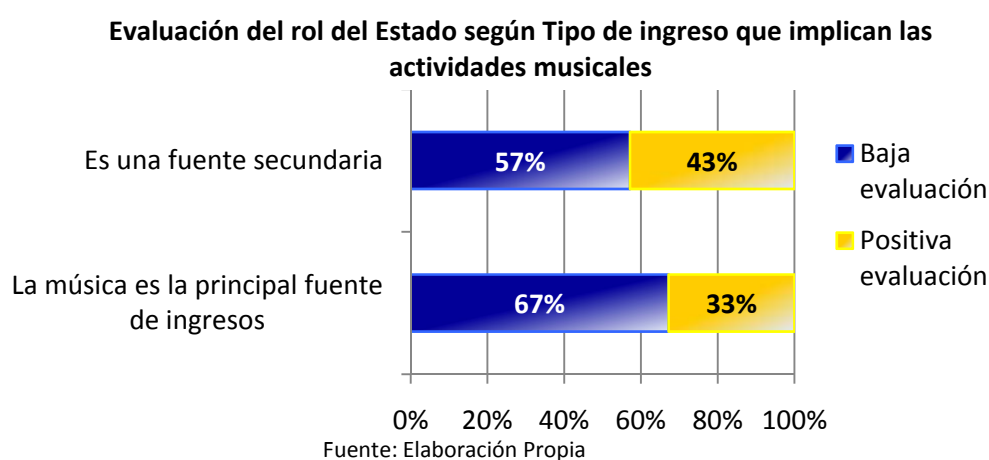
Fuente: Elaboración Propia

Como adelantamos, la evaluación en torno al desempeño del Estado es bastante crítica. La mayoría de los encuestados consideran que el rol de éste es Insuficiente (88%), Confuso (68%), Injusto (63%), Restringido (72%) y Oscuro (69%). En definitiva, se reconoce la importancia del Estado para el desarrollo de la música, pero se estima que su desempeño está lejos de lo esperado.

Cada una de estas variables de evaluación del Estado respecto a las artes y la cultura fueron consideradas para la construcción de un índice de evaluación de su Rol. Todas las variables tuvieron igual peso estadístico y la sumatoria de estas indicó el puntaje total del encuestado(a).

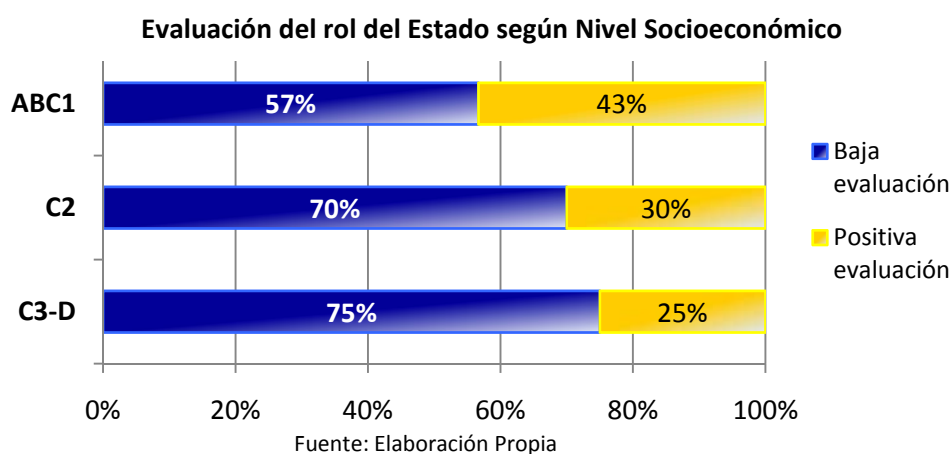
Con el fin de clasificar estas puntuaciones, se realizó un análisis de tipología de dos grupos que determinó la existencia de un grupo que evaluaba positivamente la labor del Estado y uno que lo evaluó negativamente. El primer grupo consta de 51 casos que conforman el 65,4% de la muestra y el segundo grupo, con 27 casos corresponde al 34,6% de la muestra.

A continuación se presentan los cruces realizados con estos grupos que fueron creados a partir del análisis de tipología:



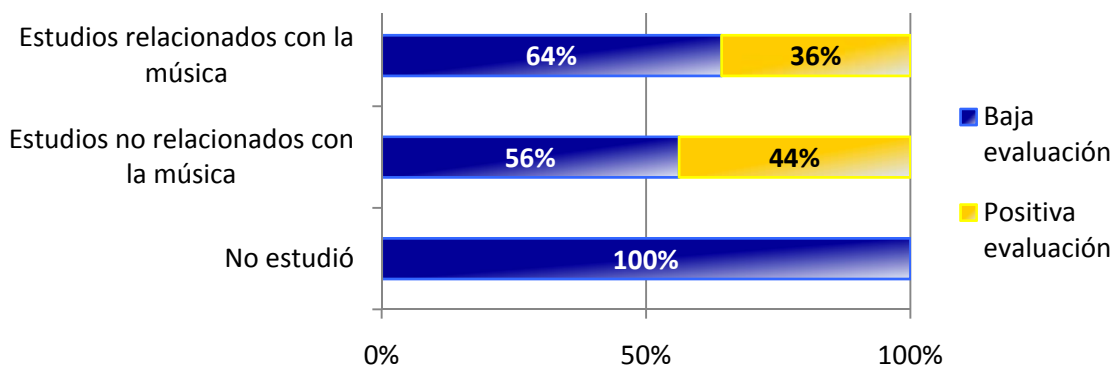
Aunque no se presentan diferencias estadísticamente significativas entre músicos(as) según tipo de ingreso que implican las actividades musicales, se observa que músicos(as) que tienen sus actividades musicales como principal fuente de ingresos suelen otorgar una peor evaluación al rol estatal que aquellos que tienen las actividades musicales como una fuente secundaria.

En cuanto al rango etario del encuestado(a), esta evaluación no presenta mayores diferencias entre grupos.



A pesar de que no alcance a ser una diferencia significativa entre grupos, a menor nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a), menor es el porcentaje de músicos(as) que le concede una positiva evaluación al rol del Estado.

Evaluación del rol del Estado según Estudios relacionados con la música



Fuente: Elaboración Propia

En este caso, aunque tampoco se presentan diferencias estadísticamente significativas entre grupos, se observa que los encuestados(as) que cursaron estudios no relacionados con la música son los que evalúan mejor el rol del Estado respecto a las artes y la cultura (44%). Jazzistas que cursaron estudios superiores relacionados a la música y quienes no cursaron estudios superiores evalúan de modo más negativo el rol del estado: mientras el 36% de los primeros le otorga una buena evaluación, no existen casos de músicos(as) que no hayan estudiado y que evalúen positivamente el rol del Estado.

D. Posición frente al marco legal que trata sobre la cultura y las artes

La posición de los jazzistas frente a las leyes que versan sobre las artes, la cultura y la regulación del trabajo de sus creadores es pesimista pero a la vez desinformada. Son pocos los músicos(as) que declaran conocer las leyes que los atañen, y la evaluación que hacen quienes sí saben de estas, es de regular a baja. Persiste por sobre todo, la sensación de que el marco legal está apartado de la realidad que viven los implicados(as). A continuación se revisan las principales características de la posición de los músicos(as) frente al marco legal:

1. **Desconocimiento;** En cuanto al nivel de información del marco legal que norma sobre la cultura y las artes, se observa un desconocimiento generalizado por parte de los entrevistados. Especialmente, en lo que respecta a la ley de regulación de contrato a los trabajadores del sector cultural:

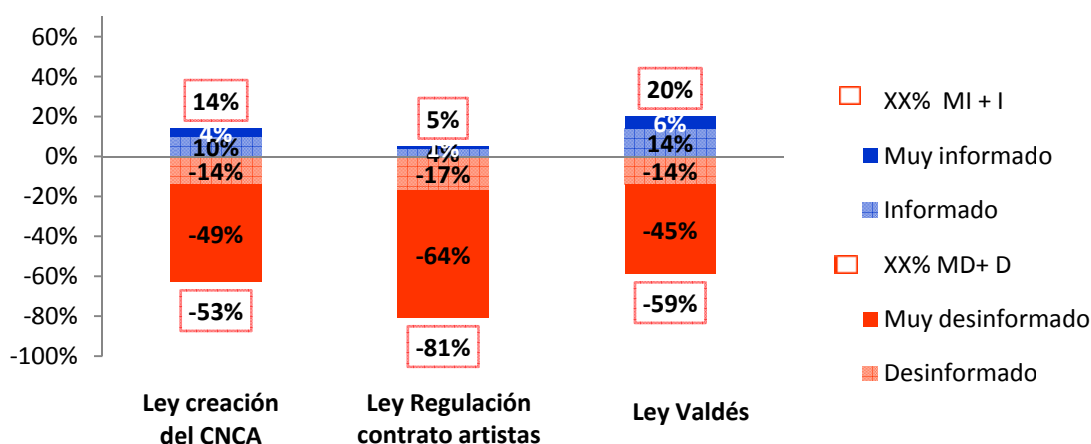
“En verdad no tengo idea de esa ley [la ley de regulación de contratos de trabajadores en el sector cultura]”

“...yo podría decir que me siento representado por la SCI, pero la SCI es la... yo me enteré hace un mes y una semana me enteré que pertenecía a la SCI [Sociedad derechos del intérprete]...”

“Es que no las conozco, no las conozco, yo conozco el medio cómo funciona, pero no sé si son reflejo intencionado de una ley”

Los resultados en la encuesta realizada, demuestran que este desconocimiento es algo generalizado en el circuito:

Evaluación leyes relacionadas a las artes y la cultura: "En una escala del 1 al 5, donde 1 implica muy desinformado y 5 muy informado; ¿Cuál es su grado de información sobre las siguientes leyes?"



Fuente: Elaboración Propia

El 53% de los encuestados dice estar desinformado o muy desinformado sobre la ley de creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, un 81% sobre la Ley de regulación de contrato a los trabajadores artísticos y un 59% respecto a la Ley de donaciones con fines culturales o Ley Valdés.

El nivel de desinformación/información sobre las distintas leyes es similar entre los distintos rangos etarios, nivel socioeconómico, y entre quienes tienen la música como principal fuente de ingreso o secundaria.

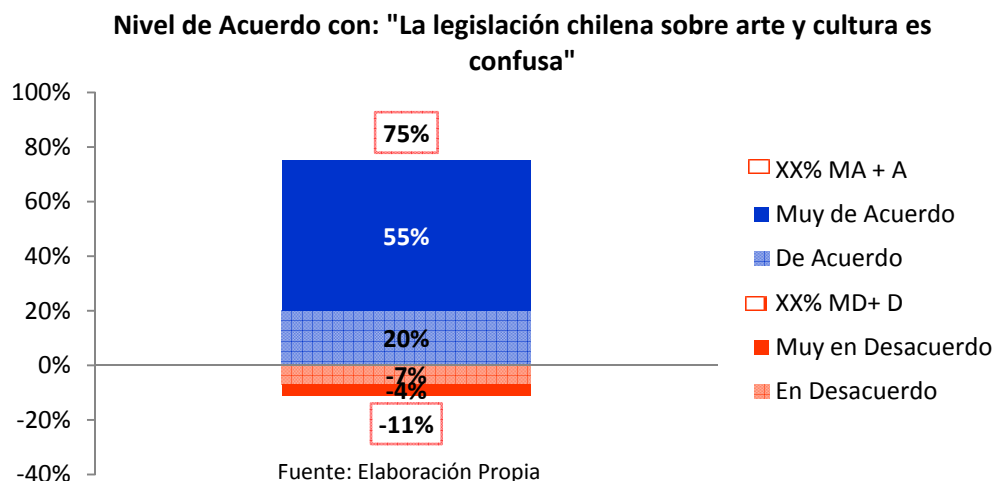
2. **Relegación de la música a un segundo plano;** Algunos de los músicos(as) entrevistados creen que existe poca preocupación en otorgar un sentido de importancia a las leyes que versan sobre las prácticas musicales. Se produce una sensación de despreocupación e inconsistencia estatal, que la promulgación y discusión de las leyes se centran en aspectos ajenos (y hasta perjudiciales) a la realidad misma de sus implicados:

“...había gente que había llegado a la conclusión en la cámara, no sé qué cámara, parece que la cámara de diputados, de que “sí, ya, está bien, todos los locales”, por lo tanto, los locales de comida vegetariana si no venden alcohol no pueden tener música, porque era con alcohol. O sea, la música se relaciona con el alcohol, no con la música, sino con el alcohol y esa es una estupidez”

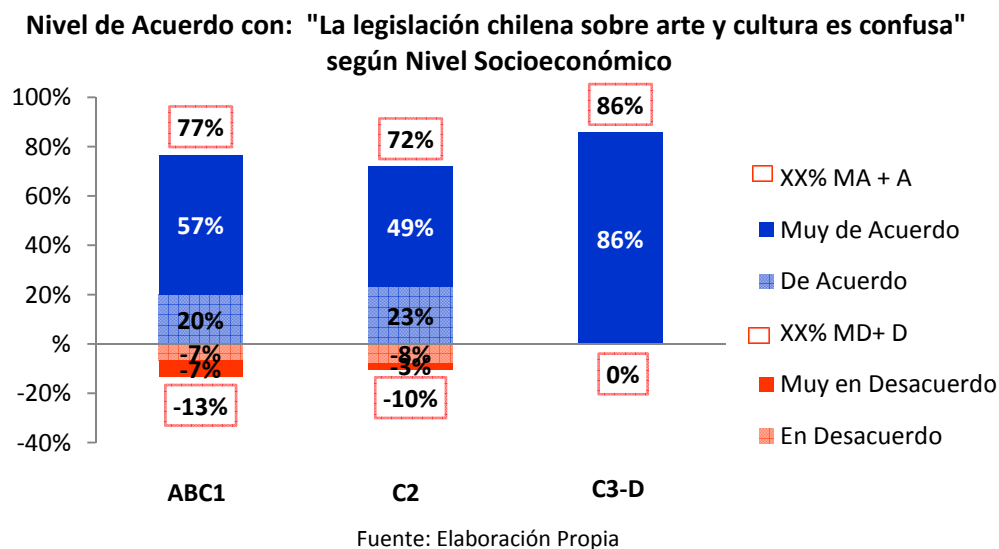
“...Pero igual de repente como que se menoscaba siempre po, eso es como una limitación, como que siempre... como cortar las cadenas de música, son pequeñas weas, pero ahí se... Como que estos weones no están ni ahí con la

wea, o sea no es que no estén ni ahí, lo quiere destruir. Pero los gobernantes de turno como que ejecutan las leyes, no sé"

El escepticismo ante la utilidad de las leyes que versan sobre la cultura y las artes también se aprecia en los resultados de la encuesta realizada:



El 75% de los encuestados está de acuerdo o muy de acuerdo que la legislación chilena sobre arte y cultura es confusa, mientras sólo un 11% está en desacuerdo o muy en desacuerdo con esta afirmación. Al contrastar el nivel de acuerdo con esta afirmación según edad y tipo de ingreso, no se observan mayores diferencias en las respectivas evaluaciones.



Los músicos(as) que proceden de familias ABC1, C2, C3 y D en su mayoría están de acuerdo o muy de acuerdo con que la legislación chilena sobre arte y cultura es confusa, superando el 70% de nivel de acuerdo. Los músicos(as) provenientes de familias C3 y D son los que más concuerdan con que la legislación sea confusa (82%), y no se presentan sujetos de este estrato socioeconómico que estén en desacuerdo con aquella afirmación.

Esta lejanía y crítica a la legislación chilena sobre arte y cultural también se refleja en la calificación que realizan los pocos músicos(as) que conocían la ley de creación del Consejo nacional de la cultura y las artes, de la regulación al contrato de trabajadores artísticos y la ley Valdés:

Si hubiese que calificar las siguientes leyes, y en una escala del 1 al 7, donde 1 es 'Muy mala' y 7 'Muy buena', ¿Qué puntaje le otorgaría a cada una de ellas?	
Ley de creación del CNCA	4,8
Ley de regulación al contrato de artistas	3,9
Ley Valdés	4,7
(*) Fuente: Elaboración Propia	

El promedio de evaluación a las Leyes relacionadas con el desarrollo del arte y la cultura varía de deficiente a regular. La Ley de creación del CNCA tienen un promedio 4.8, la Ley de regulación a contrato de artistas un 3.9 y la Ley Valdés un 4.7.

	Si hubiese que calificar las siguientes leyes, y en una escala del 1 al 7, donde 1 es 'Muy mala' y 7 'Muy buena', ¿Qué puntaje le otorgaría a cada una de ellas? * Edad	
	Menor a 40 años	40 años o más
Ley de creación del CNCA	4,6	5,2
Ley de regulación a contrato de artistas	3,6	4,6
Ley Valdés	4,6	5
(*) Fuente: Elaboración Propia		

Al comparar por edad, los músicos(as) menores de 40 años evalúan de peor modo las leyes relacionadas con el arte y la cultura en comparación a los músicos(as) de 40 años o más. Así mientras los primeros tienen un promedio de evaluación de 4.6 para la ley de creación del CNCA, los segundos la evalúan en un 5.2; misma situación pasa con la Ley de regulación a contrato de artistas, mientras los primeros la califican con un 3.6, los mayores de 40 años promedian un 4.6. La evaluación a la Ley Valdés es más similar entre uno y otro grupo, pero la tendencia persiste: mientras los primeros la evalúan con un 4.6, los segundos le asignan un 5.0.

Si hubiese que calificar las siguientes leyes, y en una escala del 1 al 7, donde 1 es 'Muy mala' y 7 'Muy buena', ¿Qué puntaje le otorgaría a cada una de ellas? * Durante los últimos tres meses, sus actividades vinculadas a la música, en relación a sus fuentes de ingresos, han sido:

	La principal fuente de ingresos	Una fuente secundaria pues tiene otros trabajos
Ley de creación del CNCA	4,8	4,8
Ley de regulación a contrato de artistas	3,9	5
Ley Valdés	4,7	5

(*) Fuente: Elaboración Propia

La evaluación entre quienes tienen la música como principal fuente de ingresos y los que la conciben como una fuente secundaria es similar para la Ley de Creación del CNCA y la Ley Valdés, mas existe diferencia en torno a la evaluación de la Ley de regulación a contrato de artistas: Quienes tienen la música como principal fuente de ingresos le asignan en promedio un 3.9, los otros un 5.0.

Si hubiese que calificar las siguientes leyes, y en una escala del 1 al 7, donde 1 es 'Muy mala' y 7 'Muy buena', ¿Qué puntaje le otorgaría a cada una de ellas? * Nivel Socioeconómico

	ABC1	C2	C3-D
Ley de creación del CNCA	4,8	5,1	4,0
Ley de regulación a contrato de artistas	4,8	3,7	3,0
Ley Valdés	4,3	5,3	4,0

(*) Fuente: Elaboración Propia

Al establecer un comparativo en la evaluación de las leyes relacionadas a la cultura y las arte por nivel socioeconómico, se observa que los músicos(as) que proceden de familias C3 y D son quienes peor puntúan la ley de creación del Consejo Nacional de la Cultura (4.0), la Ley de regulación a contratos de artistas (3.0) y a la Ley Valdés (4.0). Los músicos(as) que proceden de familias C2, son quienes mejor evalúan la Ley de creación del Consejo Nacional de la Cultura (5.1) y la Ley Valdés (5.3). Mientras, los músicos(as) que proceden de familias ABC1, son quienes mejor evalúan la Ley de regulación a contrato de artistas (4.8).

- Utilidad de la ley Valdés;** Sólo uno de los músicos(as) encuestados menciona la efectividad de la ley Valdés debido a los beneficios que reporta tanto para músicos(as) como empresarios, pues la mayoría de los otros entrevistados no estaban familiarizados con ésta. Desde la perspectiva de este entrevistado, se reconoce el predominio de un razonamiento práctico-funcional por sobre uno ideológico.

“Claro que es una mirada mucho más de derecha [Referencia a la Ley Valdés], lo asumo, pero es un mecanismo que funciona. No es que no tenga ideología, la tengo, pero ahí soy súper pragmático: funciona, sirve, me gusta”

E. Visión de la SCD

Existe por parte de algunos entrevistados, desconocimiento de los modos de operación de la SCD. Ahora bien, la visión sobre la SCD tiene un enfoque mayoritariamente crítico, en cuanto a su papel, trato diferenciado y gestión. Pero también hay quienes reconocen que impone un orden necesario.

A continuación, se describen las principales características que los entrevistados destacan de esta institución:

1. **Ordenadora;** La SCD, a pesar de los problemas que podrían asociarse a su funcionamiento, imponería un orden necesario en los derechos de autor de los músicos(as) nacionales. Esta sensación repercute en el sentimiento de ser representado y considerado dentro de la misma.

“...yo encuentro que la SCD con todos los errores y virtudes que puede tener, la encuentro fantástica, porque está organizada. Que tú veías que hay gente que pela... que dice que le roban plata, bueno, eso es toda la vida igual, pero de que responden, son ordenados, no tengo nada que decir al respecto, me he sentido representado bien, porque está bien”

“...yo creo que igual ordena un poco el panorama, como que exista la SCD es que haya un ente de alguna índole que sirva para algo. Pero está bien que exista, ahora si son transparentes o no... a mí me parece que sí, pero no cacho”

2. **Sin espacio para los intérpretes;** Una dificultad para aquellos músicos(as) de jazz que realizan interpretaciones de música que no es propia, es que no existiría un lugar específico en la SCD para ellos, dado que su uso está restringido a los autores. En tales condiciones, solo los músicos(as) de jazz que sean a la vez compositores podrían llegar a sentirse representados por este organismo:

“...no me siento representado por la SCD. Por una wea súper simple, yo no soy autor, soy intérprete. Y la SCD representa a los autores... yo podría decir que me siento representado por la SCI, pero la SCI es la... yo me enteré hace un mes y una semana me enteré que pertenecía a la SCI...”

3. **Desconocimiento de su funcionamiento;** Algunos entrevistados reconocen estar desinformados del modo de funcionamiento de la SCD. Ello imposibilitaría tomar una postura frente a la institución, su rol y su futuro.

“En realidad no sabría responderte esa pregunta, porque no estoy como muy metido en el tema de la SCD, o sea, obviamente estoy inscrito, pero no sé en verdad cómo funciona, cómo fiscalizan ellos el tema de la música original”

4. **Perpetúa las desigualdades;** Los modos de operación y distribución en la SCD repercutirían en la generación- reproducción constante de desigualdades entre músicos(as) consagrados y emergentes. Estas diferencias entre sus integrantes dificulta la renovación del circuito musical. Músicos(as) consagrados formarían la casta

de músicos(as) privilegiados, mientras aquellos músicos(as) con proyectos menos rentables pertenecerían a grupos distintos.

“Si eres un compositor consagrado, la SCD es un instrumento imprescindible. Pero si eres un autor o compositor emergente, la SCD es una piedra, una espina y un miguelito en el zapato. En la medida que vai creciendo, vas como no sé... en una iniciación. Qué difícil es llegar al punto donde están los grandes consagrados”

“...hay clases, el que genera más está en una clase, el que genera menos está en otra clase, el que genera casi nada está en otra clase, entonces, no sé po, es como una cuestión de castas esta cuestión po, es como estar en la India yo creo, hay jerarquías en la movida, que esté Saavedra metido dentro de las altas categorías de la movida sabiendo todo el mundo que es un ladrón, me parece ridículo”

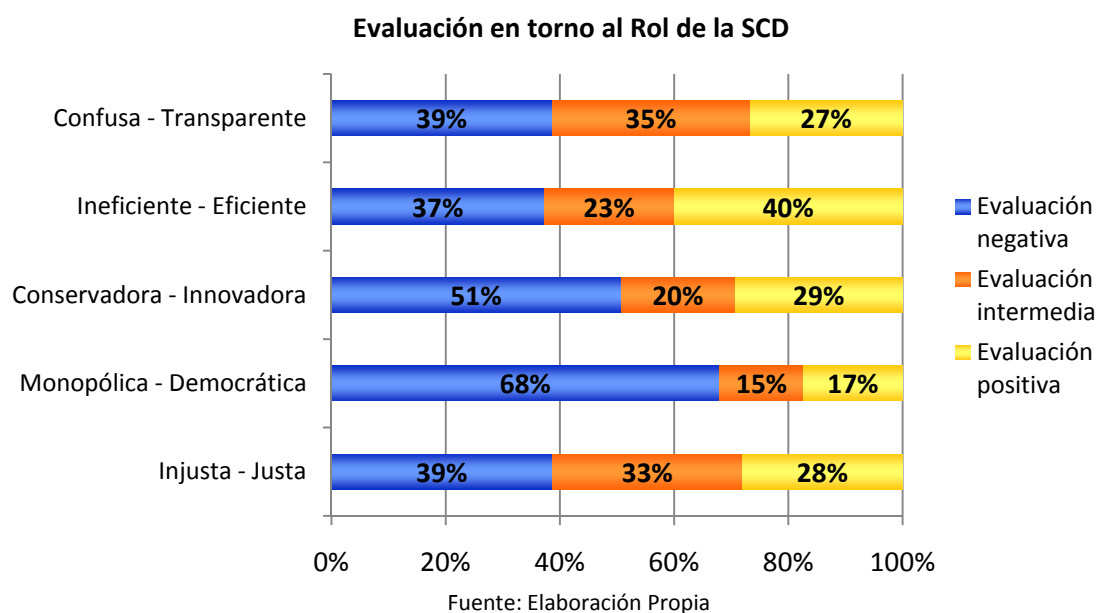
5. **Discriminadora;** Además de la discriminación producto de la cantidad de ingresos que produce cada músico(a), habría al interior de los encargados de la institución una actitud discriminatoria frente a artistas de otras realidades o estilos musicales. Asociado a ello, se menciona que hay una forma de vida opulenta entre los dirigentes de la SCD que contrasta con la realidad general de los músicos(as).

“...no les interesa en lo más mínimo lo que yo haga, por lo tanto no me interesa tampoco. Yo he ido a la SCD y he visto a cabros chicos que son raperos que los tratan como si fueran ladrones, porque son cabros chicos con una ropa que parecen flaytes seguramente para ellos, que no lo son, ellos representan lo que viven, los tratan súper despectivamente, y tú los miras [a los dirigentes] y los ves con sus poleras nuevas, con sus Mercedes Benz afuera”

6. **Engorrosa;** Los beneficios sociales que entrega la SCD se consideran avances positivos para la protección de los artistas, pero estos se consideran desde las escasas referencias, engorrosos y poco accesibles. Prima el desconocimiento a su vez que la sensación de ineffectividad.

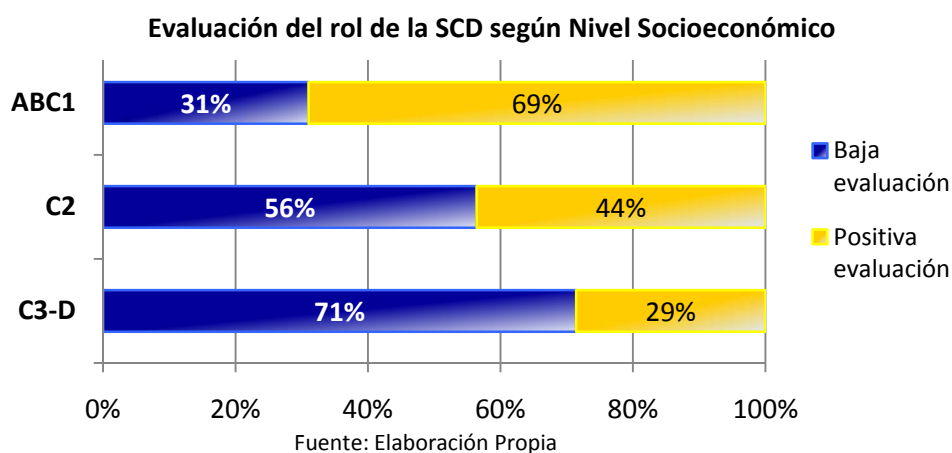
“...le estaba preguntando sobre la SCD, y le pregunté “Oye, qué tal la cosa de salud” y me dijo “No, un cacho, porque entre que te devuelvan la plata o el bono, es un parto, te fijai” Entonces eso ya me dijo que era un problema. O sea, es un gran beneficio, vas a tener salud gracias a la SCD, fantástico, pero parece que no es tanto”

7. **Evaluación General de la SCD;** En cuanto a la evaluación general de la SCD se observa que tiende a ser negativa, pero en un grado bastante más moderado que la evaluación del Rol del Estado:



El rol de la SCD es considerado predominantemente monopólico (68%) y conservador (51%), para la mayoría de los músicos(as) encuestados. A pesar de ello, existe un equilibrio de opiniones en tanto a considerar dicha institución eficiente o ineficiente, así como hay un porcentaje levemente mayor de encuestados que la consideran más confusa que transparente e injusta más que justa.

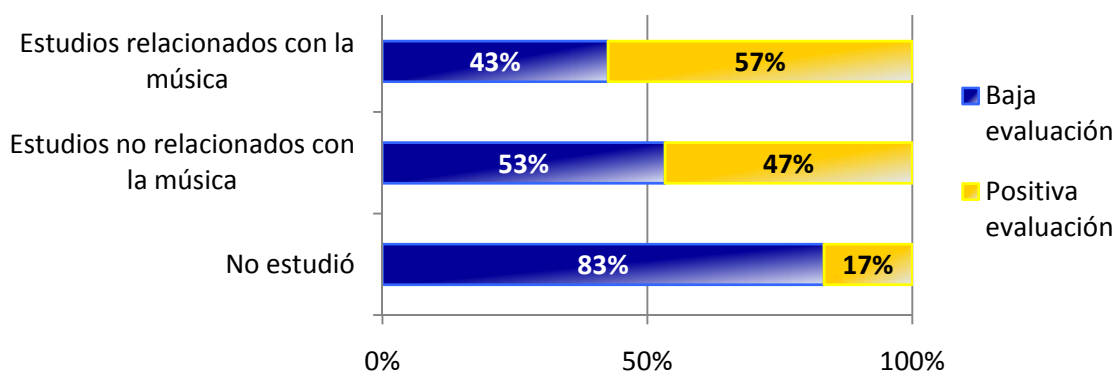
Cada una de estas variables que califican el rol de la SCD fueron consideradas para la construcción de un índice de evaluación general. Todas las variables tuvieron igual peso estadístico y la sumatoria de estas indicó el puntaje total del encuestado(a). Con el fin de clasificar estas puntuaciones, se realizó un análisis de tipología de dos grupos que determinó la existencia de un grupo que evaluaba positivamente la labor de la SCD y uno que la evaluó negativamente. El primer grupo consta de 36 casos que conforman el 48% de la muestra y el segundo grupo, con 39 casos corresponde al 52% de la muestra.



Al comparar la evaluación realizada al rol de SCD según nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a), se observa que aquellos que proceden de familias de mayores

ingresos tienden a evaluar más positivamente el rol de la SCD. Estas diferencias son estadísticamente significativas.

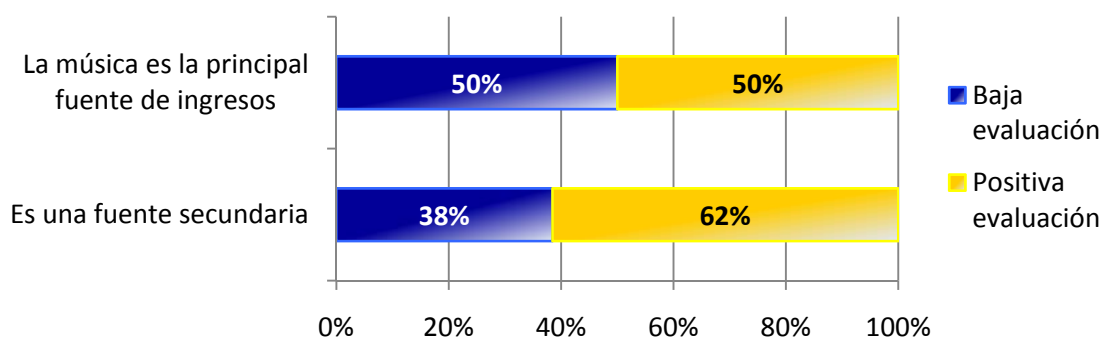
Evaluación del rol de la SCD según Estudios relacionados con la música



Fuente: Elaboración Propia

Músicos(as) de jazz que no hayan cursado estudios superiores tendrán en su mayoría una baja evaluación del rol de la SCD. Entre quienes cursaron estudios superiores, el 43% de quienes estudiaron carreras relacionadas a la música evalúan negativamente la SCD, frente a un 53% de quienes cuentan con estudios no relacionado a la música. Aunque a nivel visual se aprecien diferencias importantes, estas no se traducen en diferencias estadísticamente significativas entre grupos.

Evaluación del rol de la SCD según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales



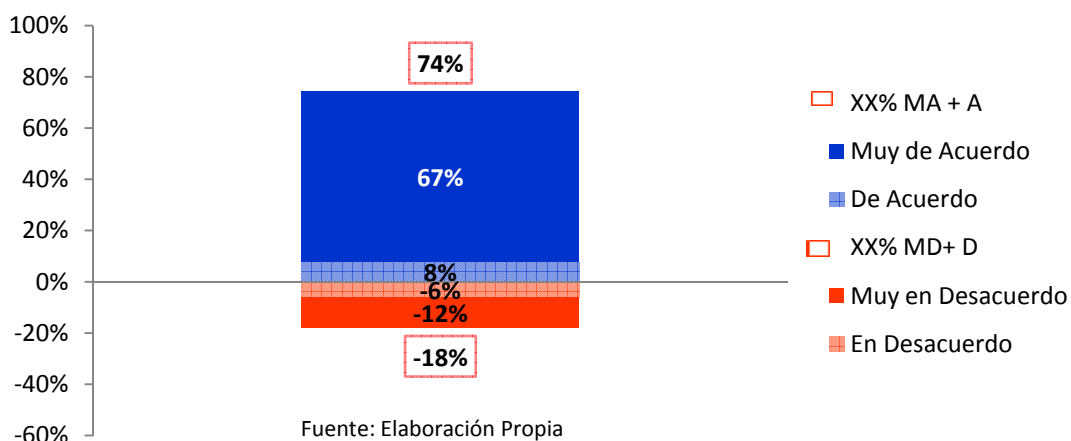
Fuente: Elaboración Propia

Quienes tienen las actividades musicales como una fuente secundaria evalúan de mejor modo el rol de la SCD que aquellos que han hecho de la música su principal fuente de ingresos. Aún así, esta diferencia no logra ser estadísticamente significativa.

8. Organización y Participación social entre músicos(as)

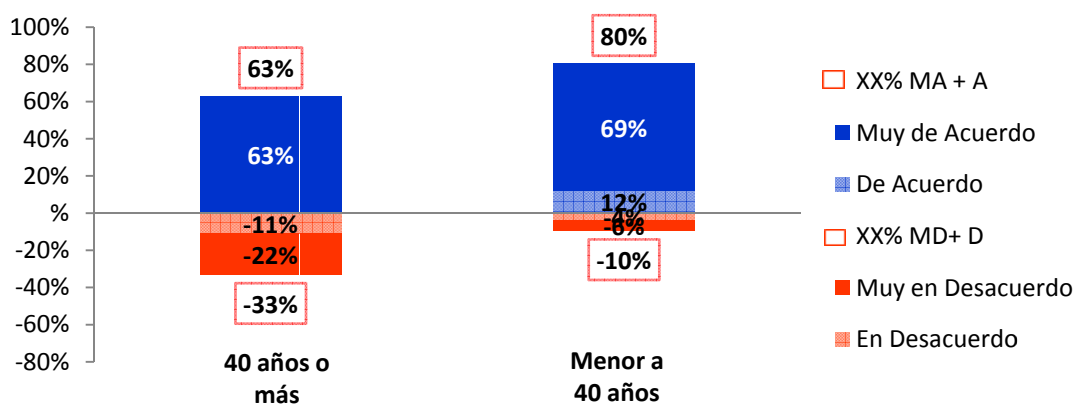
A pesar de la evaluación y disposición mayoritariamente negativa que los músicos(as) realizan sobre la SCD, existe un reconocimiento a la importancia de la asociatividad:

Nivel de Acuerdo con: "La participación en sindicatos u otras formas de organización son importantes para asegurar la estabilidad laboral de los artistas asociados"



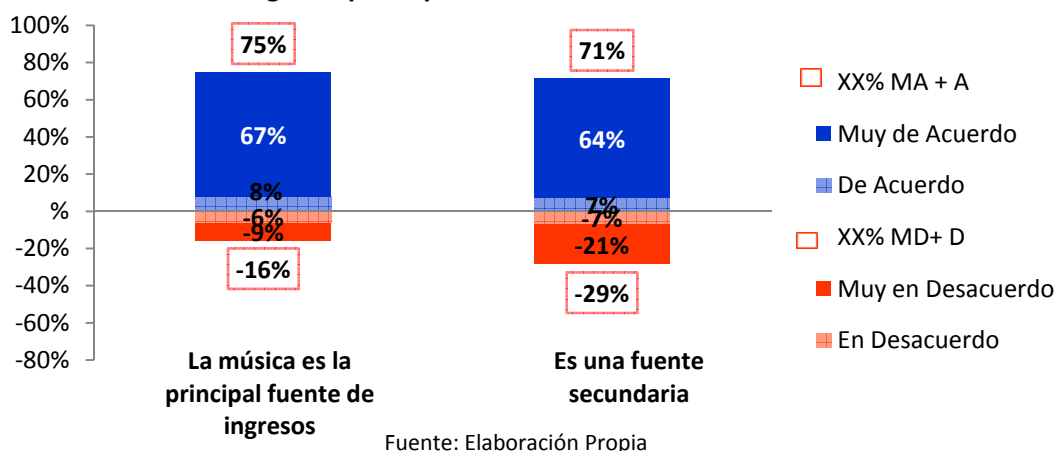
El 74% de los encuestados está de acuerdo o muy de acuerdo con que "La participación en sindicatos u otras formas de organización son importantes para asegurar la estabilidad laboral de los artistas asociados".

Nivel de Acuerdo con: "La participación en sindicatos u otras formas de organización son importantes para asegurar la estabilidad laboral de los artistas asociados" según Edad



Al comparar por grupo etario, se observa que los músicos(as) menores de 40 años están más de acuerdo con la importancia de la asociatividad para la estabilidad laboral de los artistas que los músicos(as) de 40 años o más. Así mismo, se observa que un tercio de los jazzistas de 40 años o más está en desacuerdo con que la participación en sindicatos u otras formas de organización sean importantes para asegurar la estabilidad laboral de los artistas.

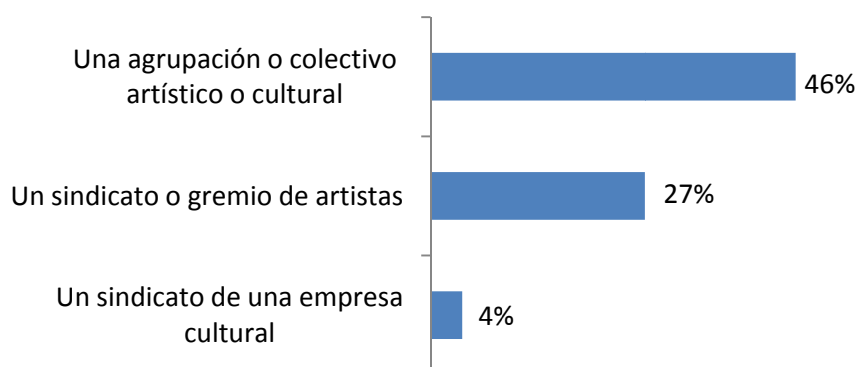
Nivel de Acuerdo con: "La participación en sindicatos u otras formas de organización son importantes para asegurar la estabilidad laboral de los artistas asociados" según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales



Tanto encuestados(as) que tienen las actividades musicales como principal fuente de ingresos como aquellos que las tienen como una fuente secundaria, están en su mayoría de acuerdo con que la participación en sindicatos u otras formas de organización son importantes para asegurar la estabilidad laboral de los artistas. Sin embargo, las diferencias se observan en el nivel de desacuerdo: el 29% de los músicos(as) que tienen las actividades musicales como una fuente secundaria no creen que la participación en sindicatos sea importante en contraste a un 16% de los músicos(as) que tienen sus actividades musicales como principal fuente de ingresos.

Por su parte, no se observan mayores diferencias según nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a).

Porcentaje de Participación en alguna asociación:



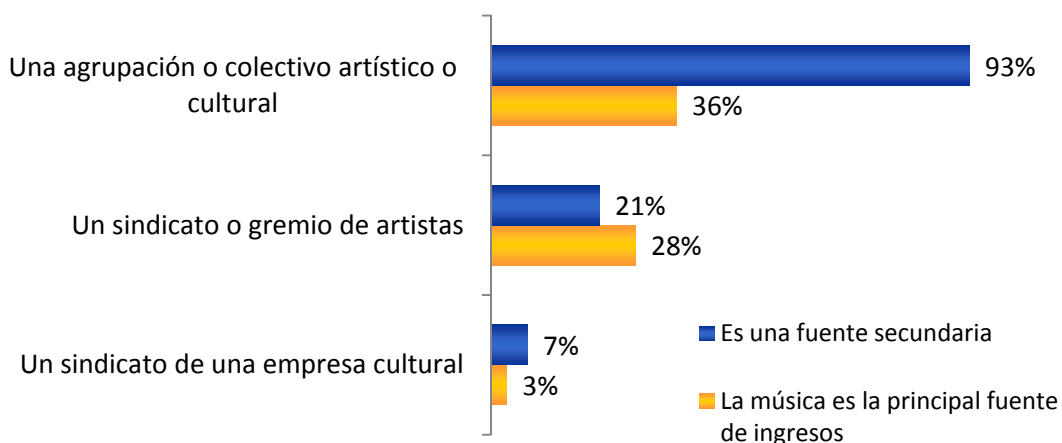
Fuente: Elaboración Propia

En contraste a la importancia asignada a la sindicalización, son pocos los músicos(as) del circuito que participan de sindicatos o gremios de artistas (27%) o en sindicatos de una empresa cultural (4%). Sólo la participación en una agrupación o colectivo artístico cultural

(aparte de sus grupos musicales) es más elevada: casi la mitad (46%) de los encuestados declara participar en alguno.

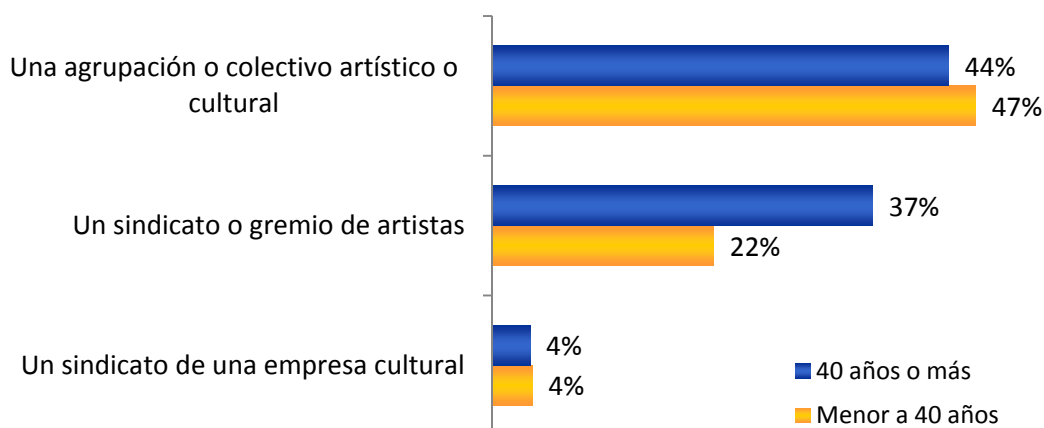
En el 'Estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural', el 29% de los trabajadores culturales participa de un sindicato o gremio de artistas, el 7% de un sindicato de una empresa cultural y el 16% de una agrupación o colectivos artístico y/o cultural. En el caso de los trabajadores en el área de la música el 31% participa de un sindicato o gremio de artistas, el 14% de un sindicato de una empresa cultural, y otros 14% de una agrupación o colectivo artístico y/o cultural. Así, al establecer una comparación entre la presente investigación sobre el circuito de jazz de Santiago y el Estudio de caracterización del CNCA, se observa que los porcentajes de adherencia a un sindicato de artistas o de una empresa cultural son similares entre ambos. Pero en el caso de la participación de una agrupación o colectivo artístico, este es mayor en los músicos(as) de jazz de Santiago.

Porcentaje de Participación en alguna asociación según Tipo de ingreso que implican actividades musicales



El nivel de Participación/No participación en sindicatos de gremios de artistas o de una empresa cultural es similar entre quienes tienen la música como principal fuente de ingresos o secundaria; sin embargo, en el caso de la pertenencia en una agrupación o colectivo artístico o cultural, casi todos los músicos(as) que tienen la música como una fuente secundaria de ingresos (93%) declara su participación, mientras sólo un 36% de los que tienen la música como principal fuente de ingresos lo hace. Esto se debe a que muchos de los encuestados(as) que tienen sus actividades musicales como una fuente secundaria de ingresos son socios del Club de jazz de Santiago (hecho que hicieron saber al momento de contestar la encuesta).

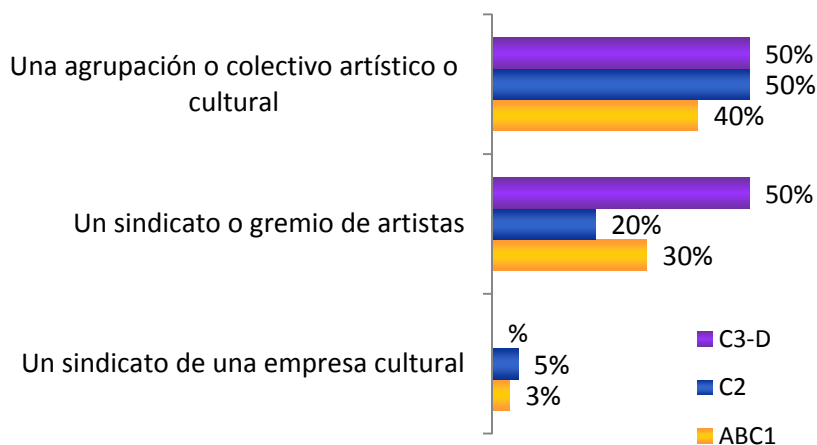
Porcentaje de Participación en alguna asociación según Edad



Fuente: Elaboración Propia

Sopesando resultados según edad, tenemos que el porcentaje de adherencia a un 'grupo o colectivo artístico o cultural' y a un 'sindicato o gremio de artistas' es similar entre músicos(as) menores de 40 años y de 40 años o más. Pero se observan diferencias en cuanto a la participación en algún 'Sindicato o gremio de artistas': el 37% de los músicos(as) de 40 años o más declara participar, versus un 22% de los músicos(as) menor de 40 años.

Porcentaje de Participación en alguna asociación según Nivel Socioeconómico



Fuente: Elaboración Propia

La participación en una 'Agrupación o colectivo artístico o cultural' y en 'Sindicatos de una empresa cultural' no varía mucho según nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a). Mas la participación en algún 'Sindicato o gremio de artistas' es mayores en músicos(as) que proceden de niveles socioeconómico C3 y D (50%) en comparación a músicos(as) de nivel C2 y ABC1 (20% y 30% respectivamente).

F. Visión respecto al Mercado frente a la música y el jazz

En cuanto a la relación que los músicos(as) mantienen con el mercado laboral se reconoce la utilidad de las empresas y la ley Valdés para estimular la generación de oportunidades laborales. A pesar de esta utilidad, los jazzistas perciben desde las empresas y el mercado un desinterés por el músico(a) en general y una escasa valoración económica del trabajo del jazzista.

Las razones para ello, según uno de los entrevistados, sería por la ausencia de un “Know how” en los músicos(as) de jazz de Santiago. A continuación se revisan los principales aspectos mencionados respecto a la relación entre el músico(a) y el mercado.

1. **Utilidad de la ley Valdés;** Uno de los entrevistados señala la efectividad de la ley Valdés, al permitir que empresarios inviertan en la música, rebajando sus utilidades al tiempo que generan oportunidades laborales a los artistas.

“Porque nada mejor para nosotros que un weón con plata y con culpa [risa]. Porque pasai 200 millones, te vas a ahorrar 100 millones y no importa, y los otros 100 millones van a gastos no rechazados, por lo que rebaja tus utilidades y por ende pagas menos impuestos.”

2. **Preferencia por otros géneros musicales;** El mercado valora y retribuye de mejor modo otros géneros musicales diferentes al jazz. Esto, sin importar el nivel de experticia que presenten los artistas. Algunas razones que explicarían esta preferencia y pago diferenciado serían que las empresas prefieren música de animación, bailable y popular para sus eventos. Por otro lado, un músico(a) arguye que la poca retribución a los músicos(as) de jazz se asocia a que esta forma musical no ha logrado posicionarse como un gusto personal de empresarios poderosos.

“Es que en la salsa, la cumbia, igual se gana plata. Se gana bien tocando, a diferencia del jazz. Se cobra bien, la banda entera, aunque sea grande...en el jazz aunque sean 4 pelagatos, igual te llegan 5 lucas. Pero de que se puede se puede”

“...las empresas que prefieren... a un cuarteto de jazz o un trío va a estar tocando en una fiesta, de esas típicas a fin de año de los trabajadores, va a preferir mil veces a una orquesta tocando pachanga y dándole baile a la gente en vez de buena música”

“...por qué un músico(a) clásico gana 10 millones de pesos y un músico(a) de jazz gana 6. Siendo que el músico(a) del jazz tiene que estudiar la misma técnica que un músico(a) clásico y además tiene que ser creativo, entonces debiese ganar 20 millones en lugar de 6. ¿Por qué? Por ejemplo, si a Lucksic, a Piñera... a los empresarios les gustara el jazz... entonces habría una masa que te está exigiendo económicamente tu presencia”

3. **Poco interés por el músico;** Para uno de los entrevistados(as), el mundo del arte musical tendría una traslación desde su centro hacia otros elementos. Es decir, el centro no estaría en el acto de creación musical misma, sino que primarían los factores económicos de la cadena. Sea por ejemplo, los lugares donde se realizan los conciertos y los dueños de tales locales.

“Aquí en Chile, yo te voy a decir, en Chile todos son importantes en la cadena musical menos el músico. Por ejemplo, en mi caso, si yo quiero ir a tocar...a mí no me llama nadie. Si yo quiero tocar tengo que ir al bar Thelonius y decir “oye, ¿puedo tocar?”, “ah, claro, no hay problema”, o si quiero ir al Le Fournil que es un club de jazz también, tengo que ponerme en una lista de gente,

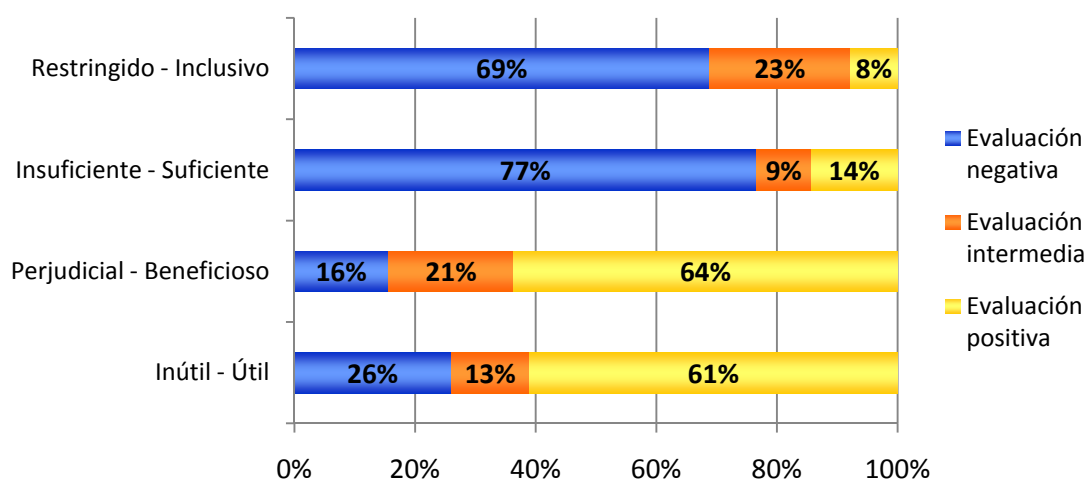
porque todos quieren tocar ahí. Entonces, el importante ahí es el dueño del club, no el músico”

- 4. Ausencia de un “know how”;** Una de las razones por las que el mercado no estaría tan interesado en la contratación de grupos de jazz para eventos sociales, se debería a una falla estratégica en los músicos(as) al no poder diferenciar entre tipos de conciertos. Las tocatas en los bares o clubes que conforman parte del circuito de jazz chileno permiten un trabajo más especializado y complejo, pero los eventos de empresa exigen una adecuación al público que no ha venido a escuchar música. La falta de comprensión de estos códigos repercutiría negativamente sobre los propios músicos(as).

“...por eso, a los músicos(as) de jazz no nos llaman tanto para este tipo de cosas, porque no sabemos distinguir entre lo que es una tocata de jazz, con un público que va a escucharlo, o algo parecido y se lo come todo, frente al público que va a un evento de una empresa y lo único que quiere es Cocktail music”

- 5. Evaluación general del rol de la Empresas frente a las artes y la cultura;** Los resultados de la encuesta aplicada se condicen con estos atributos positivos y negativos del mercado:

Evaluación en torno al Rol de las Empresas respecto a las artes y la cultura

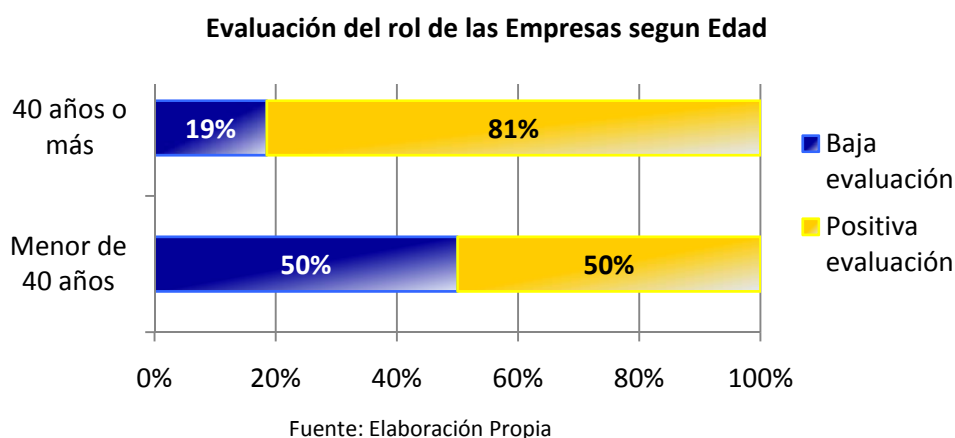


Fuente: Elaboración Propia

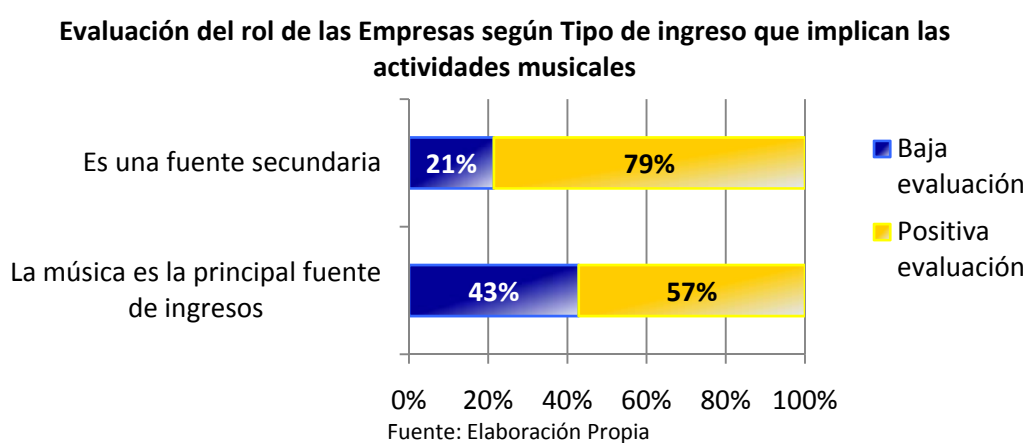
En lo que respecta al rol desempeñado por las empresas, la mayoría de los músicos(as) considera que éstas son útiles (61%) y Beneficiosas (64%), sin embargo el papel que estas juegan es insuficiente (77%) y Restringido (69%).

Cada una de estas variables que califican el rol de las Empresas frente al arte y la cultura fueron consideradas para la construcción de un índice de evaluación general. Todas las variables tuvieron igual peso estadístico y la sumatoria de estas indicó el puntaje total del encuestado(a). Con el fin de clasificar estas puntuaciones, se realizó un análisis de tipología de dos grupos que determinó la existencia de un grupo que evaluaba positivamente la labor de

las empresas y uno que la evaluó negativamente. A continuación se presentan los cruces entre los grupos extraídos del análisis de tipología y distintas variables de clasificación. El primer grupo consta de 30 casos que conforman el 39% de la muestra y el segundo grupo, con 47 casos corresponde al 61% de la muestra.

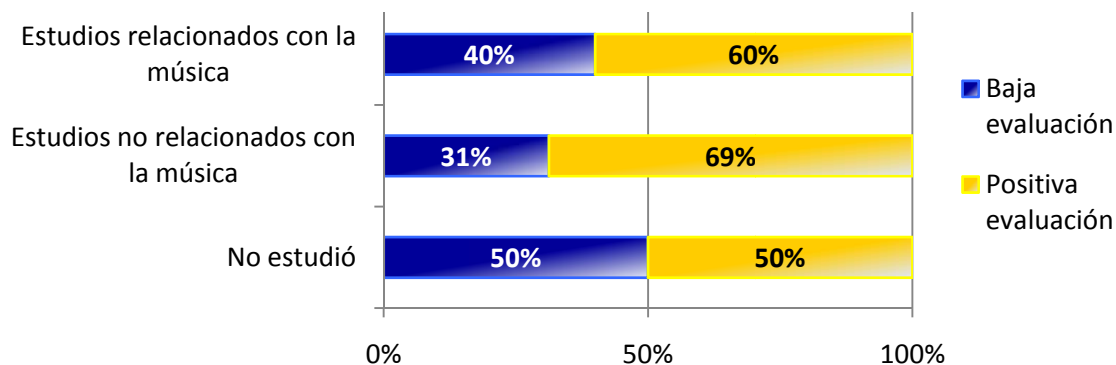


La evaluación del rol de las empresas varía significativamente según la edad del encuestado(a). Mientras la mitad de los músicos(as) menores de 40 años evalúan negativamente el rol de las empresas respecto a las artes y la cultura, el 81% de los músicos(as) mayores de 40 años lo evalúa positivamente.



En el caso del tipo de ingresos que implican las actividades musicales, la evaluación del rol de las empresas es mayoritariamente positiva tanto para quienes las actividades musicales son la principal fuente de ingreso, como en aquellos para los que consisten en una fuente secundaria. Ahora bien, esta evaluación es más positiva en quienes tienen otro tipo de actividades como principal fuente de ingreso, aunque no alcanza a ser una diferencia estadísticamente significativa.

Evaluación del rol de las Empresas según Estudios superiores realizados



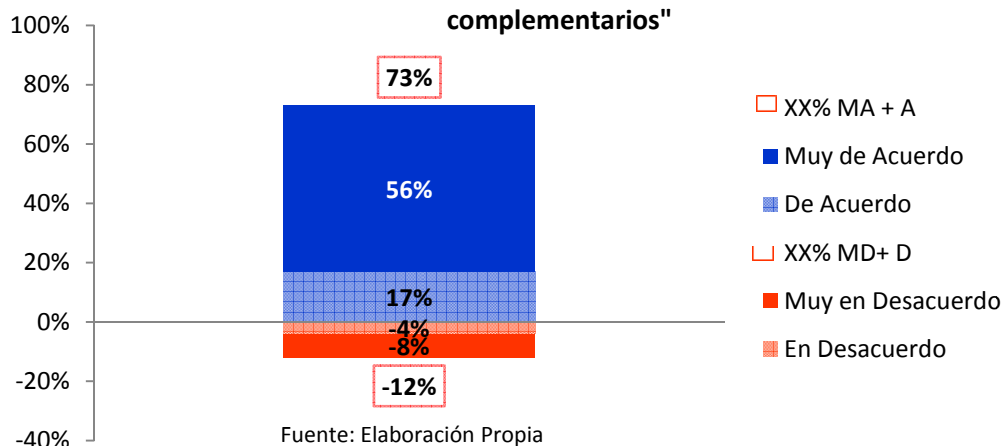
Fuente: Elaboración Propia

Al comparar la evaluación del rol de las Empresas frente a las artes y la cultura según los estudios realizados, se observa que quienes cuentan con estudios superiores no relacionados con la música son los que mejor evalúan el rol de las empresas (69%), seguido de quienes cursaron estudios relacionados con la música (60%). Por su parte, los jazzistas encuestados(as) que no estudiaron, la mitad otorga una positiva evaluación al rol de las empresas mientras la otra mitad lo evalúa negativamente.

En cuanto a la evaluación del rol de las empresas según el nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a), no se producen mayores diferencias a nivel descriptivo de la evaluación entre grupos.

- 6. Recursos mixtos;** Ahora bien, a nivel general se aprecia que la mayoría de los músicos(as) considera que debe haber una complementariedad entre recursos públicos y privados para el desarrollo de las artes y la cultura:

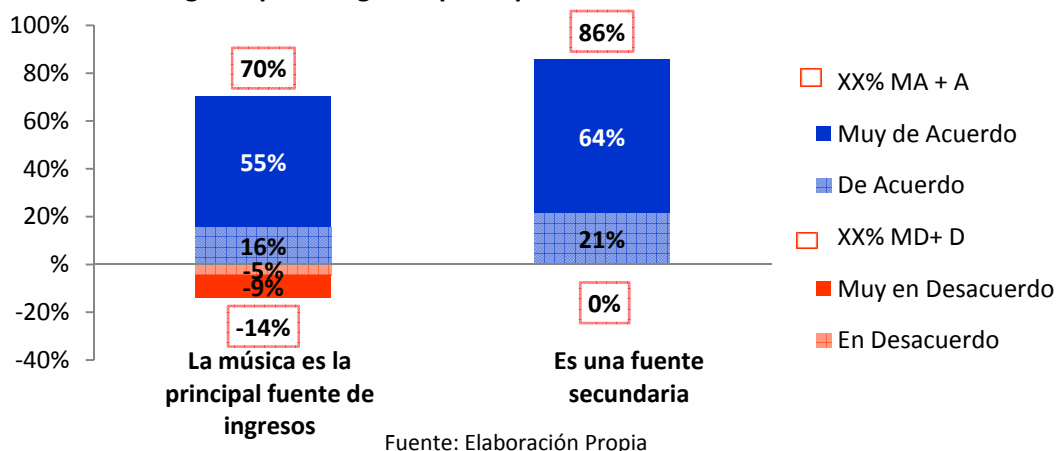
Nivel de Acuerdo con: "Los recursos públicos y los apoyos privados de empresas para el financiamiento de las artes y la cultura son complementarios"



Fuente: Elaboración Propia

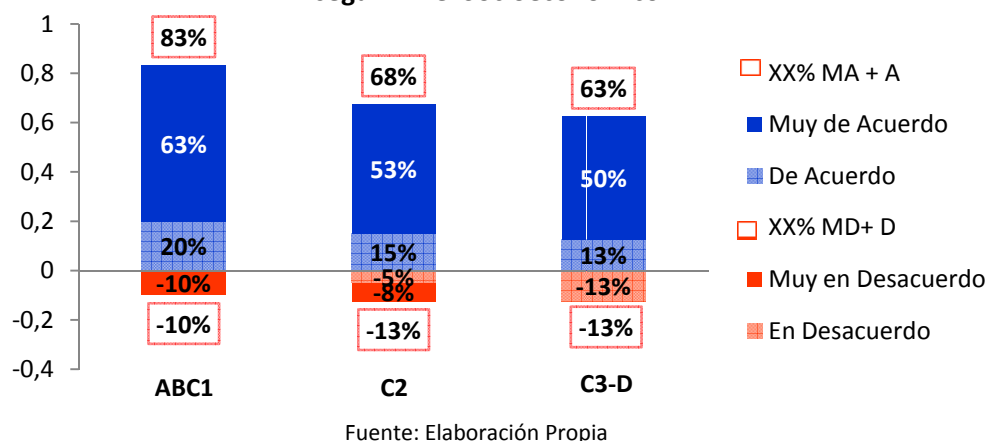
El 73% de los músicos(as) encuestados está de acuerdo o muy de acuerdo con que los recursos públicos y apoyos privados de empresas para el financiamiento de las artes y la cultura son complementarios, mientras un 12% está en desacuerdo o muy en desacuerdo con esta afirmación.

Nivel de Acuerdo con: "Los recursos públicos y los apoyos privados de empresas para el financiamiento de las artes y la cultura son complementarios" según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales



La gran mayoría de los encuestados(as), tengan o no las actividades musicales como principal fuente de ingresos están de acuerdo o muy de acuerdo con que recursos públicos y el apoyo privado de empresas son complementarios para el financiamiento de las artes y la cultura. Ahora bien, este porcentaje de acuerdo es mayor en el caso de quienes tienen las actividades musicales como una fuente secundaria, y ninguno de ellos está en desacuerdo con esta afirmación. Al comparar estos resultados según rango etario no se observan mayores diferencias.

Nivel de Acuerdo con "Los recursos públicos y los apoyos privados de empresas para el financiamiento de las artes y la cultura son complementarios" según Nivel Socioeconómico



Se observa (aunque no alcance a ser una diferencia significativa estadísticamente) que a mayor nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a), mayor es el nivel de acuerdo respecto con que los recursos públicos y apoyos privados de las empresas para el financiamiento de las artes son complementarios.

Resumen general del Capítulo:

La evaluación que los músicos(as) hacen del contexto social en el que se desenvuelven, del Estado y la SCD, es bastante baja. Aunque nunca totalmente explícito, parece primar una sensación de abandono y desamparo ante el desinterés que a veces muestra la sociedad y las instituciones encargadas de velar por el desarrollo de las artes -y en especial-, de la música.

Frente al contexto social, los jazzistas reconocen un retraso temporal a nivel país. Este retraso se debe, según lo mencionado por los propios jazzistas, a los efectos producidos por la instauración de una dictadura antidemocrática en Chile, al poco aprecio desde la sociedad por el papel que el arte juega en la construcción de sí misma, a la falta de una educación musical escolar adecuada y por la instalación de una visión sesgada de lo que es la cultura.

La evaluación de este contexto adverso repercute negativamente sobre la identidad de los jazzistas. Se representan como seres incomprendidos y muchas veces ignorados. Y al comparar la situación cultural de otros países, ven en estos mayores niveles de sindicalización, experticia musical, industrias culturales más extendidas, públicos más cultos, etc. De tal forma, muchas veces la imagen que tienen de sus pares es disminuida en comparación a la idea que poseen de los otros países de la región.

El Estado es fuertemente criticado por no apoyar debidamente a los músicos(as), por priorizar políticas públicas que apunten a la visibilidad más que a generar impactos reales en sociedad y por otorgar prioridad a los grupos consolidados.

A su vez, existe una posición contrapuesta entre algunos músicos, pues si bien la mayoría está de acuerdo con que el estado debe ser el principal difusor de la cultura y reconocen la utilidad de los Fondarts también consideran que la dependencia de recursos estatales es un problema. Es un problema en un doble sentido: porque limita la independencia del artista, y porque no asegura que quienes ganen algún fondo musical sean los queridos por el público.

En lo que respecta a la evaluación del marco legal, la mayoría de los jazzistas encuestados(as) considera confusa la legislación chilena sobre arte y cultura. Sin embargo, el porcentaje de músicos(as) que conoce las principales leyes que los atañen, es bastante bajo. Más del 50% no conoce la Ley de Creación del CNCA; también más del 50% no conoce la Ley Valdés; y más del 80% no conoce la ley de regulación de contrato a artistas.

Por otra parte, la mayoría de los artistas considera importante la participación en sindicatos, pero también la mayoría no participa de ellos. La SCD como instancia de agrupación, orden y repartición de beneficios a músicos(as) autores, es fuertemente criticada (aunque menos que el Estado). Y mientras algunos la consideran una instancia útil y necesaria, otros consideran que su mecanismo de funcionamiento reproduce las desigualdades sociales entre músicos e incentiva a la creación de músicos(as) que ocupen el monopolio del renombre artístico.

Por su parte, el papel que puedan jugar las empresas en el desarrollo del arte y la cultura es visto como útil y beneficioso, pero al mismo tiempo restringido e insuficiente.

IV. Relaciones establecida entre músicos

Las relaciones establecidas entre músicos, como en cualquier otra actividad laboral, no se reducen a interacciones protocolares entre compañeros de trabajo. Un músico(a) puede sentir hacia otro confianza, enemistad, desprecio, admiración, empatía, respeto, etc. De este modo, la relación entre los músicos(as) obedece a una compleja gama de disposiciones que pueden tener direcciones contrarias aún en un mismo entrevistado.

Son los propios implicados quienes sopesan los aspectos positivos y negativos que encierran estas relaciones establecidas, establecen prioridades para elegir sus compañeros de trabajo, y eligen a aquellos músicos(as) por los que sienten mayor admiración, cercanía y amistad. Aunque estas decisiones parezcan sustentarse en razones eminentemente individuales, lo cierto es que en algunas ocasiones existen tendencias compartidas entre grupos -como en este caso, el de músicos(as) de jazz- y que reflejan redes sociales densas y herméticas.

De tal manera, como una forma de describir la relación entre los músicos(as) de jazz, se procederá a (a) mencionar las características que los músicos(as) asocian a su relación con los otros músicos, (b) Describir las formas de elegir los compañeros de trabajo, y (c) evidenciar la relación existente entre los sujetos con los que el músico(a) trabajo con mayor frecuencia, siente más admiración, considera más cercanos y estima que son más reconocidos en el medio social.

Por último se incluye una (D) evaluación general de la relación entre los propios músicos(as) de jazz.

A. Características asociadas a la relación entre músicos(as):

A continuación se mencionan características asociadas a los distintos tipos de relación establecidas que los músicos(as) destacaron durante el desarrollo de las entrevistas. Estas pueden ser tanto positivas como negativas:

1. **Relaciones de Amistad;** Más allá de la relación laboral inmediata entre músicos(as) que tocan en una misma agrupación, también se desarrolla una relación de amistad en el grupo y más ampliamente, en los músicos(as) pertenecientes al circuito de jazz. Esta camaradería tendrá una tendencia al cierre social; músicos(as) de jazz tendrán –por lo general- como amigos a otros jazzistas:

“...pero tengo una opinión que es válida, y yo me junto con los colegas músicos, a mí no me gusta decir colegas, me junto con mis amigos, y tenemos conversaciones súper serias, tenemos claro cuáles son las posibilidades de que esto”

“...el jazzista no se junta con otro tipo de músico, a menos que los haya tenido de antes, o venga de otra escuela y tenga otros contactos, pero el músico de jazz, si tú venís a un carrete acá, la mayoría van a ser músicos(as) de jazz”

2. **Interacción constante en escena;** Los músicos(as) de jazz deben desarrollar en escena una comunicación con los otros participantes de la agrupación. Comunicación que se vuelve más necesaria en el jazz que en otros estilos musicales dado que la improvisación obliga al diálogo, no bastando con un aprendizaje memorístico de los temas:

“Y lo otro es la interacción entre los músicos, como hay harta interacción, hay harta improvisación como que no podis no estar escuchando lo que está pasando al lado, ahí te vai guiando, tú cachai po”

3. **Carente de organización;** Un problema que afectaría la relación de los músicos(as) – sean o no de jazz- es la poca organización sindical entre los mismos. No existen aún, según algunos entrevistados, instancias de cohesión entre trabajadores musicales para hacer valer sus derechos o poder conquistar beneficios sociales.

“A su vez, el músico no es agrupado, antiguamente existía un sindicato de músicos, el sindicato de músicos(as) todavía existe, pero nadie está en ese sindicato, y si se hace una convocatoria de músicos, van cinco, diez, no va nadie, ¿me entiende?”

“No tenemos esa mentalidad de asociación. Los argentinos son más aguerridos, son más boca, pero cuando tienen que llegar... nosotros nos vamos al chancho al tiro”

4. **Competencia;** La falta de organización y sindicalización entre trabajadores musicales, se ve afectada por la competencia desleal entre artistas. Las luchas por un salario justo se ven ofuscadas en medida que otros ofrecerían un menor precio por un producto similar. Bajo ese ambiente, el nivel general de los músicos(as) tendería a la baja.

“Hoy la competencia es desleal. Por ejemplo viene un productor y uno ofrece un millón de pesos... y viene otra banda y le dice: “Yo te ofrezco el mismo concierto por 800 mil”. Esa competencia no tiene sentido, tiene que ir para arriba, no para abajo”

“Nosotros no tenemos la mentalidad de los argentinos, que cuando hacen huelga...botan kilos y kilos de carne. No, aquí somos rompehuelgas, no podemos cobrar 500 lucas, porque va a salir otro que cobra 490 al tiro.”

B. Distinción en el interior y hacia el exterior del circuito de jazz

A lo largo de la realización de entrevistas, se apreciaron diversos mecanismos de distinción entre los músicos(as) de jazz. Estos mecanismos pueden dirigirse tanto a una diferenciación interna como externa según el grupo al que se haga referencia. Las tres formas más mencionadas, refieren a (1) la diferencia entre músicos(as) que practican diferentes géneros musicales; (2) La distancia respecto al público; y (3) La diferencia entre los músicos jóvenes y aquellos de edad más avanzada:

1. **Diferencias entre músicos(as) que practican distintos géneros musicales;** Los músicos(as) de jazz establecen comparaciones con músicos(as) que practican otros géneros musicales. Existiría una rivalidad y ausencia comunicativa entre músicos(as) de distinto género musical, asociado a prácticas propias de cada uno de ellos y a prejuicios respecto de los otros. Esto es visto en algunos entrevistados tanto como un problema, como una constatación.

La demarcación de estas discordancias entre géneros también se utiliza como una estrategia de posicionamiento por parte de los jazzistas. Ellas sirven para reivindicar el conocimiento y talento con lo que los entrevistados/as deben contar.

“Entre músicos(as) de distintos estilos no hay una comunicación. Y el medio está totalmente atomizado: los rockeros no hablan con los folcloristas. Y ellos mantienen una rivalidad... cachai o sea, yo el otro día terminé en el banco agarrándome con un amigo, pero le dije “Oye weon, somos uno solo””

“...los clásicos son todos levantados porque se creen clásicos, pero en el fondo cuando tú vai a improvisar el clásico ya no es el clásico, sino que es una persona disminuida, y el popular que siempre llega disminuido, que si le achunta a una se cree la raja, pero en el fondo el hueón sabe que no tiene tantas posibilidades”

Ahora bien, Se pueden producir distintos rangos jerárquicos respecto a músicos de distintos género musicales. En este caso, los entrevistados mencionan dos tipos de diferenciación, mediante popularidad o manejo intelectual:

- i. **Por popularidad o consolidación:** Existen músicos(as) que reciben un mejor trato por parte del Estado y los eventos que se organizan por el hecho de ser grupos consolidados y con trayectoria. Esto se traduce en una diferenciación jerárquica que menoscaba a los grupos menos consolidados:

“...los otros artistas que chorrean por el Estado, por el gobierno, por toda la huea, estaban en un hotel cinco estrellas, con piscina, con atención, con un bar abierto, con toda la cuestión. Entonces, estas clases sociales dentro de la música me tienen bastante podrido”

- ii. **Por manejo intelectual:** Una de las ventajas que se le atribuye al músico de jazz respecto a músicos(as) de otros géneros o estilos, es su “desarrollo intelectual”. Dicho reconocimiento se debería a la mayor complejidad asociada a la práctica del jazz:

“Intelectualmente, claro, es como muy bien visto dentro de los mismos músicos, cuando tú dices “no, yo toco jazz”, y uno pregunta qué tocan y “no, yo toco un poco de rock, un poco de folk, igual una vez toqué jazz”, y tú le decís “¿alguna vez tocaste jazz?”, “no, pero mal”, es como que uno está en un nivel superior en ese sentido, pero es en el único sentido en el que estoy más arriba”

2. **Diferencias respecto al público;** Aunque el público pueda parecer un indicador de talento y experticia de los jazzistas, éstos estiman que las personas no-músicos no poseen las herramientas suficientes para juzgar una obra musical. En este sentido, la asistencia a conciertos de jazz está más condicionada por la popularidad de un género en determinado momento, por pasar un buen rato o por asistir a una actividad gratuita, que por apreciar la calidad y el talento de un grupo musical:

“...la gente en general te dice que está bien pero no sabe en realidad si está bien o no, o sea, ellos encuentran que está bien, ahora, está bien también por

ese lado, porque uno siente, pero así como críticos no cachan na', cachai, no saben qué pasó y les da igual"

"...obviamente que se llena, pero de ahí no creo que sean todos expertos o que les guste el jazz, coleccionista de jazz, porque cuando a la gente le gusta el jazz se sabe el nombre de los músicos, le sigue la pista de éste, tiene discos, pero te aseguro que más del setenta por ciento no tiene idea de lo que está escuchando, sino que va, lo escucha, le gusta, lo aplaude y lo pasa bien no más"

"El jazz en Chile es considerado súper de elite, es de una elite. De hecho, cuando vamos con la retaguardia a las poblaciones, cuando llevábamos a la banda por algo más socialmente, te das cuenta que la gente no te escucha porque no tiene idea"

3. Diferencias generacionales entre Jazzistas; Existen 3 componentes mencionados en las entrevistas que manifiestan diferencias generacionales entre los músicos(as) de jazz del circuito santiaguino. Los dos primeros componentes -cambios en el lenguaje y desenvolvimiento social- son elementos que los músicos(as) de 40 años o más identifican como aspectos problemáticos de la generación más joven de músicos(as) del circuito. El tercer componente -la relación con los medios-, refiere a cómo se ven afectadas las nuevas generaciones por la apertura de los medios de comunicación.

i. Cambios en el lenguaje; Los músicos mayores establecen una escisión consiente entre ellos y los músicos(as) de jazz más jóvenes desde una postura predominantemente crítica. Una de las razones para fundar su crítica a las nuevas generaciones corresponde a una 'mala interpretación del lenguaje'. Según su postura, las nuevas generaciones tendrían faltas en el manejo del lenguaje del jazz y no comprenderían los límites de su utilización. Defecto que repercutiría negativamente en su desempeño profesional:

"...las generaciones nuevas tienen como, al tener esa misma libertad, como una pequeña falta de respeto hacia lo que sería el jazz en sí, piensan que todo lo pueden, y en realidad no, entonces ahí tengo la duda de si se puede perder un poco el lenguaje y se puede volver algo, no sé, más descontrolado"

"Y eso es lo que considero yo que las generaciones actuales no conocen el lenguaje completo. Que hace que cuando venga un gallo de afuera se descolocan. Es impresionante como te day cuenta, "Oye.. ahh..así funciona la cosa". Nosotros en Chile tocamos algo parecido al jazz, algo pero muy parecido, es como cuando cuando tú dices "yea, alraii" suena como inglés pero es mentira, no dije nada. Con la música es igual, pasa eso. Y en el jazz lamentablemente yo considero que eso es culpa de las escuelas"

"20 coros de solo que no te dicen nada. Te digo, que a mí lo que más me llama atención de este generación es que escucho un solo de saxo, pero no me cuenta ninguna historia. Toca las notas, están dentro del acorde, pero no hay un famoso pregunta-respuesta, no está el concepto. Yo creo que hay una falla conceptual en los músicos jóvenes"

ii. Posición en la esfera social; Otra crítica realizada por los músicos(as) mayores de 40 años respecto a los músicos(as) más jóvenes responde a su formación

social y desenvolvimiento. Las nuevas generaciones tendrían una postura más acomodada que se manifiesta en un menor manejo social en la búsqueda de oportunidades laborales y de público para sus eventos.

“...el resto sí toca bien, pero son súper niñitos. Como que esperan a que les den todo, no loco, tienes que salir a buscarlas. Salir a buscar con hambre para comer, cachai... saber cómo manejar ese tipo de cuestiones”

“...Pero insisto, ¿Para quién vamos a tocar? ¿A qué público? Entonces también hay un tema que no es solo musical. Tu formación... yo tuve que aprenderlas por las mías, a punta de balazos”

- iii. **La relación con los medios;** Los cambios en los medios de comunicación respecto a las formas de aprendizaje y distribución de la música adquieren un papel relevante. Las nuevas plataformas virtuales permiten un acceso inmediato a conjuntos en distintos lugares del globo, aumentando a su vez, las posibilidades de conocimiento para quienes antes podría ser algo difícil o improbable. Y no sólo eso, los medios también sirven como referentes para dedicarse a la labor musical:

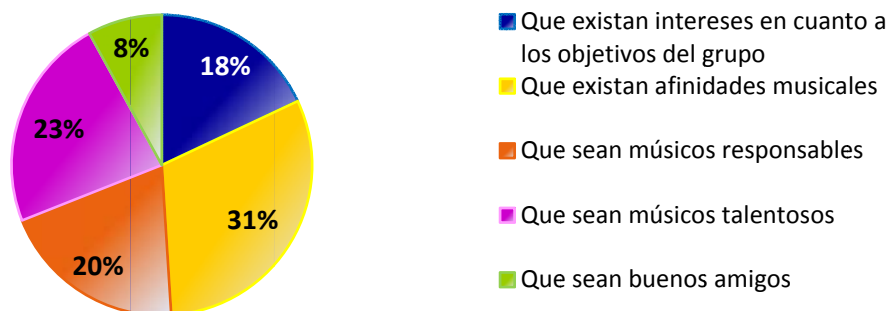
“...la generación que va después de mí son chicos ultra talentosos que tuvieron mucho más rápido el acceso a libros o a métodos que uno, entonces igual claro, según como va avanzando el mundo... y el tema este de las comunicaciones que hace más fácil el acceso al material, no es como antes, porque antes que yo, antes era súper difícil conseguir un libro”

“...pero no tenía ninguna copia, porque si uno quería un libro tenía que comprarlo, era la única forma y eran súper caros los libros. Hoy en día toda la colección de [no se entiende, pero se infiere que es el nombre de un músico de jazz] que son más de cien volúmenes, te metis a internet y lo descargai, antes te costaba por lo bajo cien lucas”

C. Elección de compañeros de trabajo:

Los factores para elegir compañeros de trabajo en los músicos(as) de jazz, hablan de las prioridades y formas de organizarse laboralmente:

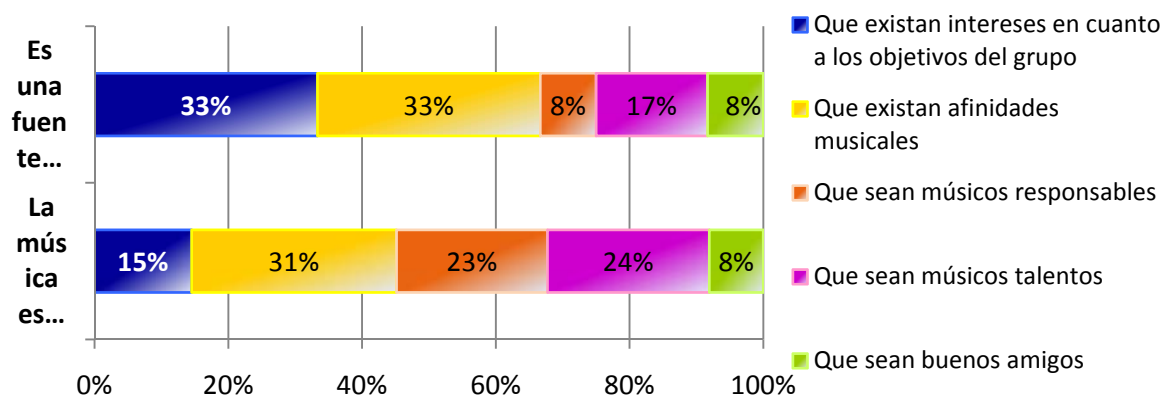
Principal factor para elegir compañeros de trabajo



Fuente: Elaboración Propia

El principal factor que consideran los músicos(as) al momento de elegir sus compañeros de trabajo es en un 31% de los casos, el 'que existan afinidades musicales'. A esta opción le sigue 'Que sean músicos(as) talentosos' (23%), 'Que sean músicos(as) responsables' (20%) y 'Que existan intereses en cuanto a los objetivos del grupo' (18%). Al comparar según la edad del entrevistado, no se observan mayores diferencias en la forma de elegir a los compañeros de trabajo.

Principal factor para elegir compañeros de trabajo según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales

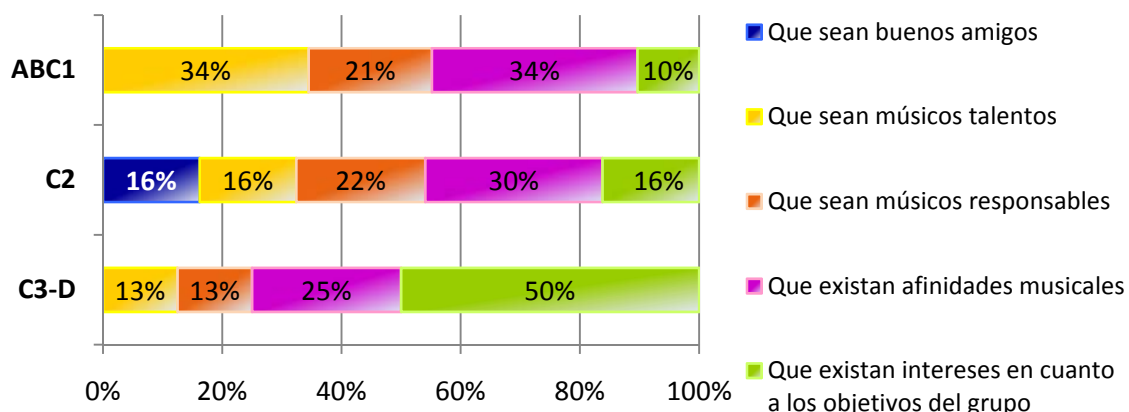


Fuente: Elaboración Propia

En cuanto al tipo de ingreso que implican las actividades musicales, se observa que tanto encuestados(as) que tienen las actividades musicales como principal fuente de ingreso y aquellos que las tienen como secundaria, el que existan afinidades musicales es el factor más relevante (31% y 33% respectivamente).

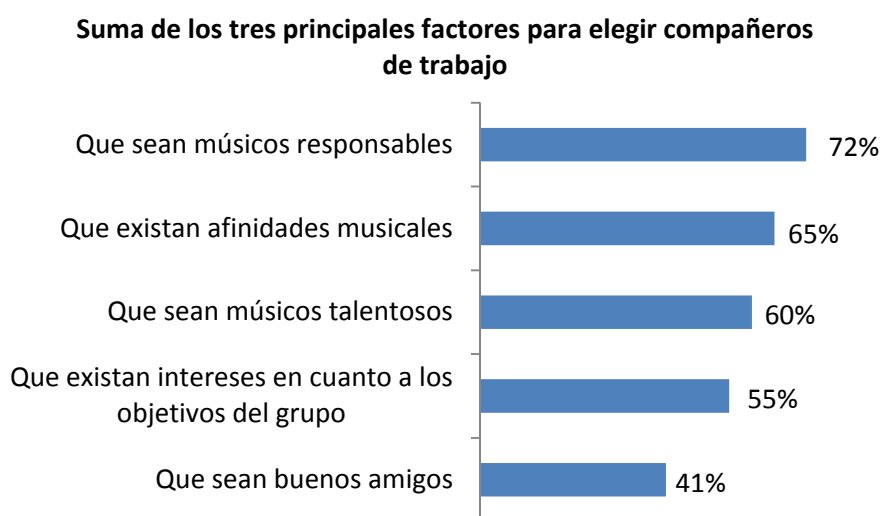
Pero mientras quienes tienen las actividades musicales como principal fuente de ingreso mencionan en segundo lugar el que sean músicos(as) talentosos (24%) y que sean responsables (23%); los encuestados que tienen las actividades musicales como una fuente secundaria, consideran importante también que existan intereses en cuanto a objetivos del grupo (33%).

Principal factor para elegir compañeros de trabajo según Nivel Socioeconómico



Fuente: Elaboración Propia

Al establecer una comparación según el nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado/a, se observa que los músicos(as) que proceden de familias ABC1 eligen a sus compañeros/as principalmente por afinidad musical (34%) y si son músicos(as) talentosos (34%). Músicos(as) que proceden de familias C2 eligen a compañeros/as de trabajo principalmente por afinidad musical (30%) y responsabilidad (22%). Mientras músicos(as) que proceden de familias C3 y D, eligen a compañeros/as de trabajo en el 50% de los casos por intereses compartidos en cuanto a los objetivos del grupo y en segundo lugar, por afinidad musical (25%).



Fuente: Elaboración Propia

Al sumar los tres primeros factores que consideran los músicos(as) al momento de elegir sus compañeros de trabajo, el más mencionado es 'Que sean músicos(as) responsables' (72%), seguido de 'Que existan afinidades musicales' (65%) y 'Que sean músicos(as) talentosos' (60%).

D. Admiración, amistad, Reconocimiento social y trabajo frecuente:

Preguntar el nombre de los jazzistas por los que el encuestado(a) siente más admiración, trabaja con mayor frecuencia, siente más cercanía y considera más reconocido por el medio, no sólo nos ilustra los músicos(as) más reconocidos, amistosos, solicitados laboralmente o considerados más populares en el circuito. La frecuencia y concentración de tales menciones también nos habla de las formas del circuito de jazz:

Por ejemplo, la repetición excesiva de algún músico(a) que los encuestados consideran más reconocido por el medio social, puede hablarnos de una concentración monopólica del éxito social en el jazz (como de hecho, sucede). Y si los nombres de los músicos(as) más reconocidos

por el medio no se condicen con el nombre de los músicos(as) más admirados, manifiesta a su vez una disyunción entre la opinión pública/mediática con la apreciación de los artistas.

Este ejemplo es una de las tantas razones que motivan a analizar las preferencias y elecciones de los músicos(as) de jazz respecto a sus pares.

1. Músico(a) más admirado/a:

Músico(a) del circuito de jazz de Santiago por el cual el encuestado(a) siente mayor admiración (1era MENCIÓN)¹⁸		
Nombre	(N)	(%)
Federico Danemann	8	10%
Sebastián Jordán	6	8%
Mauricio Rodriguez	6	8%
Jorge Díaz	5	7%
Félix Lecaros	5	7%
Pablo Lecaros	4	5%
Alfredo Espinoza	4	5%
Cristián Galvez	3	4%
Claudio Rubio	3	4%
Otros Músicos	30	39%
No admira a nadie	3	4%
Total	77	100%

(*) Fuente: Elaboración Propia

Al solicitar a los encuestados que señalaran los 5 músicos(as) del circuito de jazz de Santiago que más admiran en orden de preferencia, se recolectó un total de 85 nombres. La primera preferencia de las 5 estuvo ocupada por un total de 33 músicos, pero donde 9 de ellos representan un 57% de los casos y todos son pertenecientes al sexo masculino.

Suma de los músicos(as) del circuito de jazz de Santiago por los cuales el encuestado(a) siente mayor admiración (MÁXIMO 5 NOMBRES)		
Nombre	(N)	(%)
Félix Lecaros	33	43%
Federico Danemann	26	34%
Claudio Rubio	20	26%
Jorge Díaz	18	23%

¹⁸ Debido a problemas de espacio se incluyeron en la tabla sólo los 10 músicos/as que obtuvieron mayor frecuencia.

Sebastián Jordán	18	23%
Lautaro Quevedo	14	18%
Agustín Moya	11	14%
Pablo Lecaros	10	13%
Andrés Pérez	9	12%
Mauricio Rodríguez	8	10%
No admira a nadie	3	4%
Total	77	100%
(*) Fuente: Elaboración Propia		

Al sumar el nombre de un máximo de 5 músicos(as) más admirados por los encuestados, se obtuvo que 6 de los 9 músicos(as) que fueron mencionados como el(la) más admirado son también parte de los 10 músicos(as) más admirados por los encuestados. El músico que concentra más menciones (Félix Lecaros), fue nombrado por un 43% del total de la muestra. En este caso también todos los músicos pertenecientes a la suma de los 10 más admirados son hombres.

2. Músicos(as) con los que se trabaja con mayor frecuencia:

Suma de los músicos(as) del circuito de jazz de Santiago con los que el encuestado(a) trabaja con mayor frecuencia (MÁXIMO 5 NOMBRES)		
Nombre	(N)	(%)
Félix Lecaros	10	13%
Claudio Rubio	9	12%
Federico Danemann	9	12%
Agustín Moya	8	11%
Lautaro Quevedo	8	11%
Sebastián Jordán	8	11%
Milton Russell	7	9%

Andrés Pérez	6	8%
Boris Ortiz	6	8%
Cristián Cuturrufo	6	8%
(*) Fuente: Elaboración Propia		

De los 10 músicos(as) con los que los encuestados trabajan con mayor frecuencia, 7 de ellos pertenecen a la lista de los 10 músicos(as) más admirados en el circuito. A su vez, cabe destacar que la distribución de los músicos(as) con los que se trabaja seguido es bastante menos concentrada que la de los músicos(as) más admirados, aunque tampoco se menciona a ninguna mujer.

3. Músicos(as) con los que se tiene mayor cercanía:

Suma de los músicos(as) del circuito de jazz de Santiago con los que el encuestado/a se siente más cercano (MÁXIMO 5 NOMBRES)		
Nombre	(N)	(%)
Federico Danemann	13	17%
Claudio Rubio	12	16%
Milton Russell	9	12%
Boris Ortiz	8	11%
Félix Lecaros	8	11%
Lautaro Quevedo	8	11%
Agustín Moya	7	9%
Sebastián Jordán	7	9%
Andy Baeza	6	8%
Mauricio Rodríguez	6	8%
(*) Fuente: Elaboración Propia		

De los 10 músicos(as) más cercanos para los encuestados, 7 de ellos son también parte de los 10 músicos(as) más admirados y 8 de ellos son parte de los 10 músicos(as) con los que se trabaja con mayor frecuencia. En este caso, ninguna mujer es parte de la lista de los músicos(as) más cercanos.

4. Músicos(as) considerados más reconocidos por el medio social:

Músico(a) que el encuestado(a) considera más reconocido por el medio social (MENCIÓN ESPONTÁNEA)

Nombre	(N)	(%)
Cristián Cuturrufo	25	33%
Cristián Gálvez	16	21%
Daniel Lencina	11	15%
Andrés Pérez	6	8%
Alfredo Espinoza	3	4%
Federico Danemann	3	4%
Félix Lecaros	3	4%
Ángel Parra	2	3%
Jorge Díaz	2	3%
Franz Mesko	1	1%
Marcelo Aedo	1	1%
Melissa Aldana	1	1%
Moncho Romero	1	1%
No existe un astro del jazz en Chile	1	1%
Total	76	100%

(*) Fuente: Elaboración Propia

En cuanto al músico(a) que el encuestado(a) considera más reconocido por el medio social chileno, hay una mención total de 13 músicos, dónde 4 nombres concentran el 76% de las menciones.

De estas 4 primeras menciones sólo un músico (Andrés Pérez) es parte de la suma de los 10 músicos(as) más admirados (admirado en 12% de los encuestados y donde 8% de los entrevistados cree que es el más reconocido).

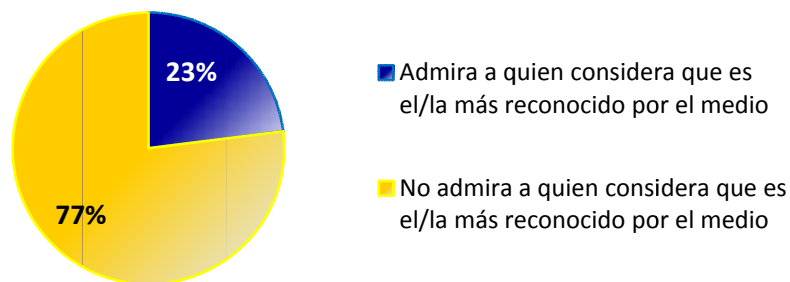
Otros tres músicos(as) (Federico Danemann, Félix Lecaros y Jorge Díaz) son considerados los más reconocidos del medio por un 4%, 4% y 3%; y son admirados en un 34%, 43% y 23% respectivamente.

El músico que acumula un mayor porcentaje de posible reconocimiento en el medio social (Cristián Cuturrufo), es parte de los 10 músicos(as) con los que se trabaja con mayor frecuencia (trabaja frecuentemente con un 8% de los encuestados y donde un 33% considera que es el músico más reconocido en el medio social), pero no es parte ni de los 10 más admirados ni de los 10 músicos(as) más cercanos.

Nuevamente la lista está construida a partir de una presencia eminentemente masculina, ya que solo una mujer es mencionada una vez como la más reconocida por el medio social.

5. Coincidencia entre músico(a) más admirado y quien se considera más reconocido por el medio social:

Coincidencia entre músico(a) más admirado y quien considera más reconocido(a) por el medio social



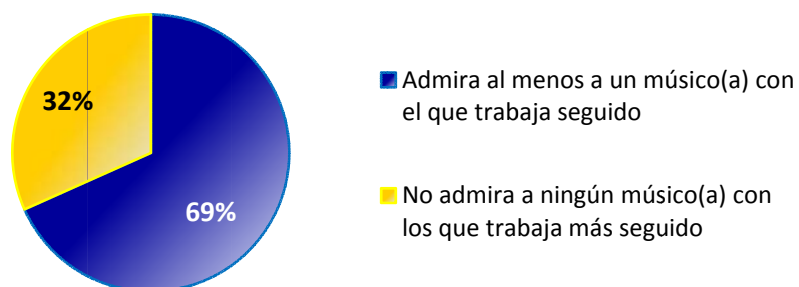
Fuente: Elaboración Propia

Al contar los casos en que el encuestado señalaba admirar al mismo músico(a) que percibía como el más reconocido(a) del medio, se obtuvo que en sólo el 23% de las ocasiones esto ocurría así. El resto de los 77% casos, el músico(a) no admiraba particularmente a quien considera más reconocido(a) por el medio.

Al comparar por edad, tipo de ingreso que implican las actividades musicales, sexo y nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a), no se observan mayores diferencias entre grupos.

6. Coincidencia entre músicos(as) más admirados y con los que se trabaja con mayor frecuencia

Coincidencia entre músicos(as) más admirados por el encuestado(a) y aquellos con los que se trabaja con mayor frecuencia



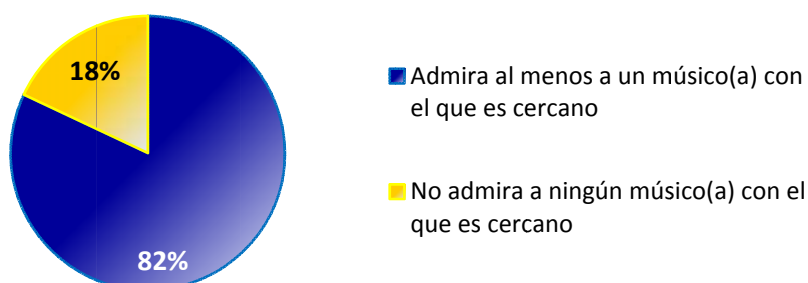
Fuente: Elaboración Propia

Diferente situación se da al observar si el encuestado(a) admira al menos a un compañero(a) de trabajo; el 69% lo hace, mientras un 32% no admira a ninguno de los músicos(as) con los que trabaja con mayor frecuencia.

Al comparar por edad, sexo, tipo de ingreso que implican las actividades musicales y nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a), no se observan mayores diferencias entre grupos.

7. Coincidencia entre músicos(as) más admirados y aquellos con los que el/la encuestado(a) se siente más cercano(a)

Coincidencia entre músico(a) más admirado y aquellos con quienes el/la encuestado(a) se siente más cercano(a)



Fuente: Elaboración Propia

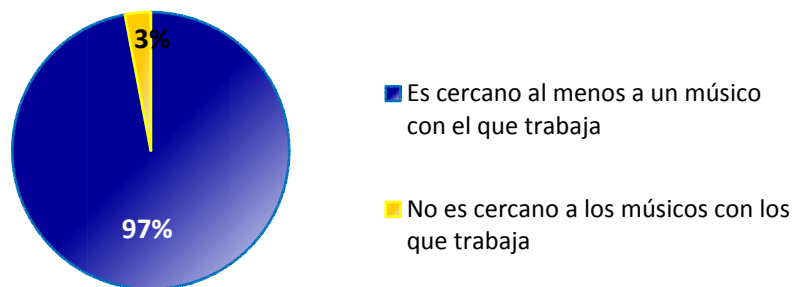
Las coincidencias aumentan cuando se contabiliza la existencia de músicos(as) cercanos que son a la vez los más admirados(as) por el encuestado(a): El 82% señala admirar al menos a un músico(a) con el que se siente cercano(a), y un 18% no.

Al comparar por edad, nivel socioeconómico de la familia de origen y tipo de ingreso que implican las actividades musicales, no se observan mayores diferencias entre grupos.

En cuanto a la variable 'sexo', todas las mujeres (5 de 5) admiran al menos a una persona a la que se sienten cercanas, mientras el 74% de los hombres lo hace.

8. Coincidencia entre músicos(as) con los que se trabaja con mayor frecuencia y aquellos con los que el encuestado(a) se siente más cercano(a)

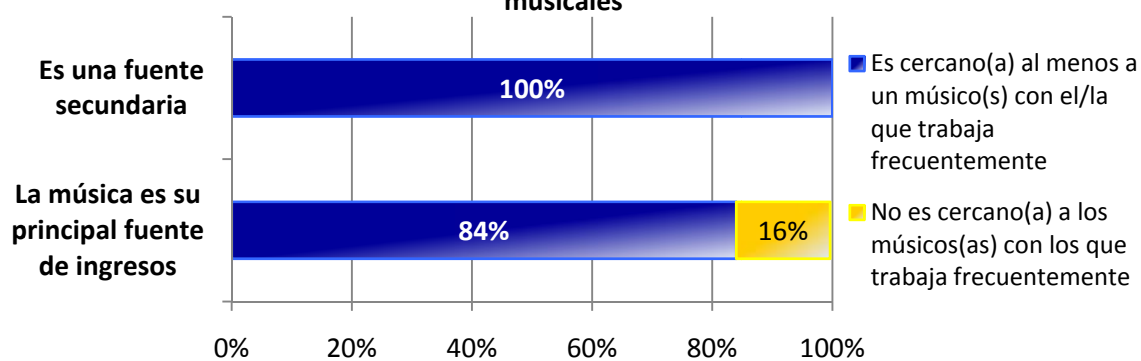
Coincidencia entre músico(a) con los que el encuestado(a) trabaja con mayor frecuencia y aquellos con los que se siente más cercano(a)



Fuente: Elaboración Propia

Casi la totalidad de los músicos(as) (97%) se siente cercano al menos a un músico(a) con el que trabaja frecuentemente, y tan sólo un 3% no.

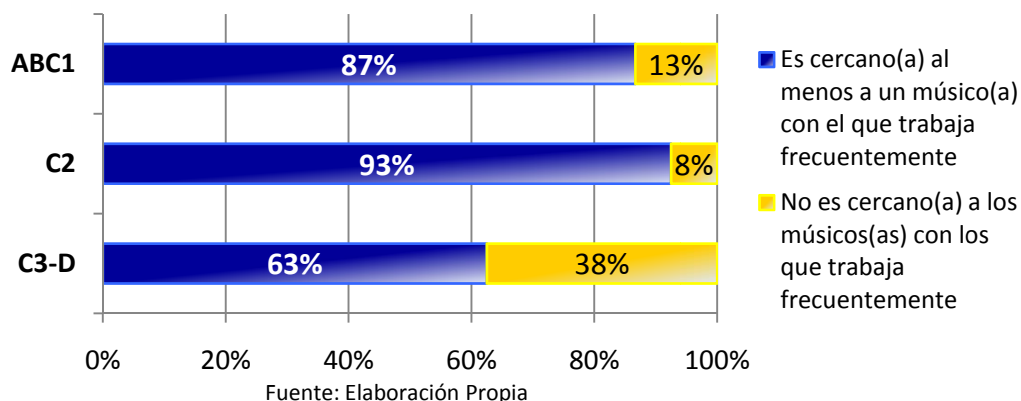
Coincidencia entre músico(a) con los que el encuestado(a) trabaja con mayor frecuencia y aquellos(as) con los que se siente más cercano según Tipo de ingreso que implican actividades musicales



Fuente: Elaboración Propia

Si se establece un paralelo entre encuestados(as) que tienen sus actividades musicales como la principal fuente de ingresos y aquellos que la tienen como fuente secundaria, se observa que todos los músicos(as) que tienen la música como fuente secundaria consideran cercanos al menos a un músico(a) con que trabaja frecuentemente. En el caso de quienes tienen las actividades musicales como su principal fuente de ingresos, la mayoría es cercano(a) al menos a una persona con la que trabaja, pero un 16% restante no.

Coincidencia entre músico(a) con los que el encuestado(a) trabaja con mayor frecuencia y aquellos con los que se siente más cercano(a) según Nivel Socioeconómico

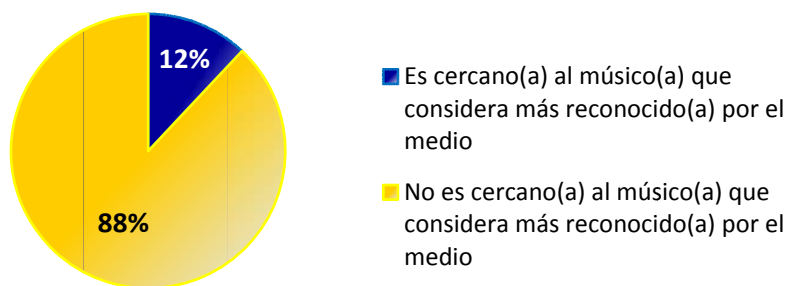


Observando las diferencias por nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a), se observa que casi todos los músicos(as) procedentes de familias ABC1 y C2 consideran cercano(a) al menos a un músico(a) con los que se trabaja frecuentemente. En el caso de quienes proceden de familias C3 y D, también la mayoría es cercano(a) con las personas con las que se trabaja, pero en un porcentaje bastante menor.

Al comparar por rango etario, no se observan mayores diferencias entre músicos(as) menores de 40 años y de 40 años o más.

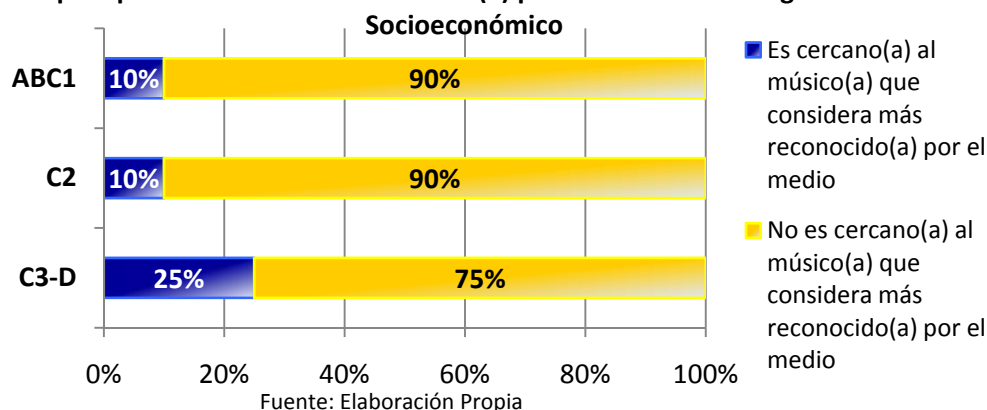
9. Coincidencia entre músicos(as) con los que el encuestado(a) se siente más cercano y aquel que considera más reconocido(a) por el medio social

Coincidencia entre músico(a) con los que el encuestado(a) se siente más cercano y aquel que considera más reconocido(a) por el medio social



Al medir la coincidencia entre los músicos(as) que el encuestado declara que le son más cercanos y aquel que considera más reconocido por el medio social, el 88% no parece ser particularmente cercano al músico(a) que considera más reconocido(a) por el medio.

Coincidencia entre músico(a) con los que el encuestado(a) se siente más cercano(a) y aquel que considera más reconocido(a) por el medio social según Nivel

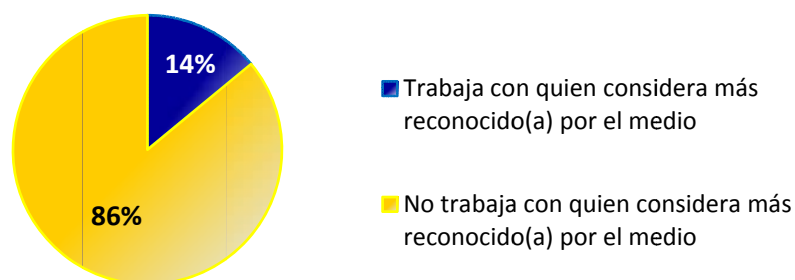


Al comparar por nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a), se observa que aunque la mayoría no es cercano(a) al músico(a) que considera más reconocido(a) por el medio, este porcentaje es levemente menor en el caso de los músicos(as) procedentes de familias C3 y D. Aún así, es una diferencia que no alcanza ser estadísticamente significativa dado el tamaño de la muestra.

Realizando un paralelo por edad o tipo de ingreso que implican las actividades musicales, no se observan mayores diferencias entre grupos.

10. Coincidencia entre músicos(as) con los que el encuestado(a) trabaja con mayor frecuencia y quien considera más reconocido(a) por el medio social

Coincidencia entre músicos con los que el encuestado(a) trabaja con mayor frecuencia y quien considera más reconocido(a) por el medio social



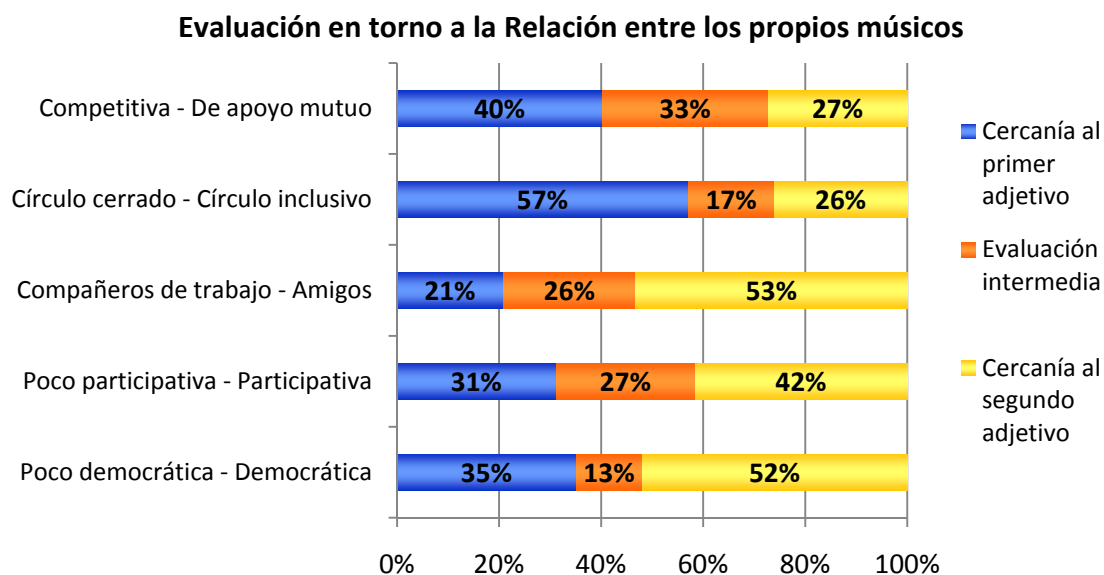
Fuente: Elaboración Propia

Al observar la coincidencia de nombres entre los músicos(as) con que el encuestado(a) trabaja con mayor frecuencia y quien estima que es el músico(a) más reconocido(a) por el medio social, un 86% de los encuestados(as) no trabaja frecuentemente con el músico(a) que considera más reconocido por el medio.

Realizando un paralelo por edad, nivel socioeconómico de la familia de origen o tipo de ingreso que implican las actividades musicales, no se observan mayores diferencias entre grupos.

E. Evaluación general de la relación entre los músicos(as) de jazz

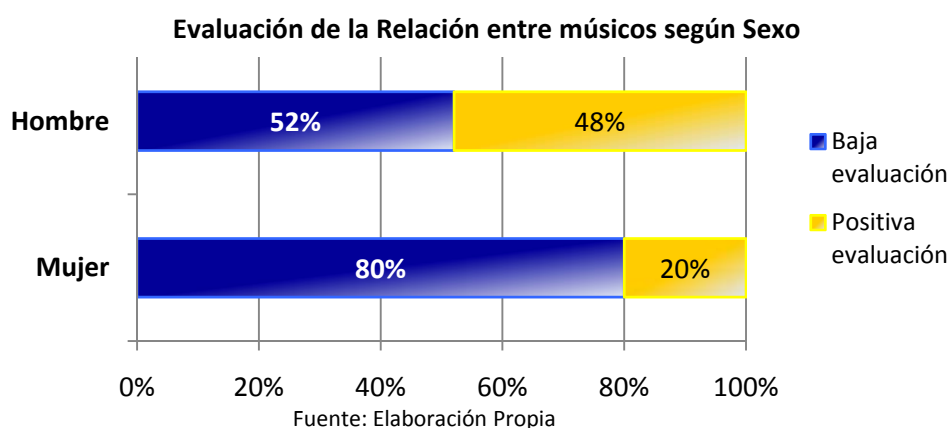
Por último, al evaluar la relación entre los propios músicos, se destacan ciertas características ya mencionadas a partir de las entrevistas:



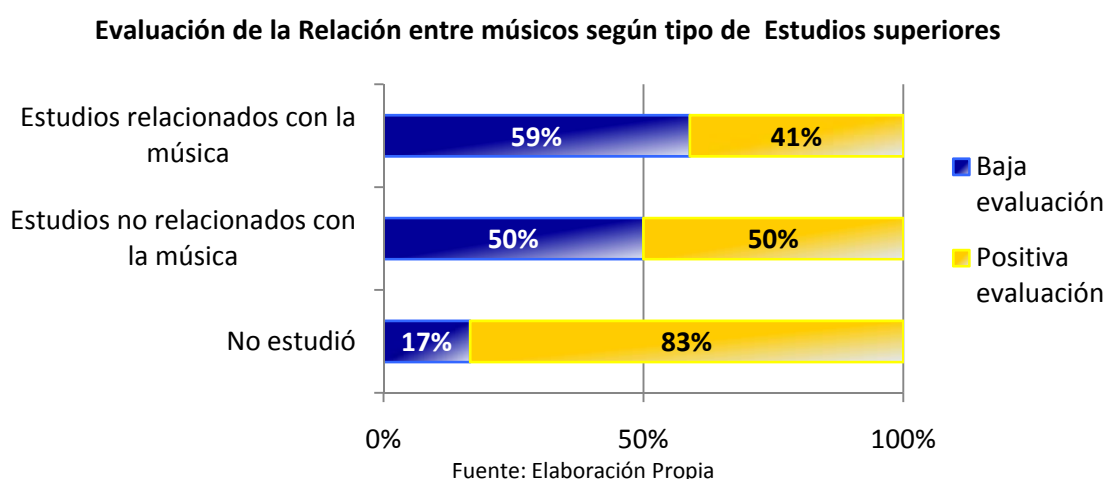
La mayoría de los músicos(as) definen la relación con sus pares como una relación democrática (52%), donde primaría la amistad (53%) y un alto porcentaje la considera una dinámica participativa (42%). Estas características se producirían en un círculo más cerrado que inclusivo (57%) y donde hay una compleja relación entre la competencia y el apoyo mutuo de los integrantes del circuito.

Cada una de estas variables que califican la relación entre músicos(as) fueron consideradas para la construcción de un índice de evaluación general. Todas las variables tuvieron igual peso estadístico y la sumatoria de estas indicó el puntaje total del encuestado/a. Con el fin de clasificar estas puntuaciones, se realizó un análisis de tipología de dos grupos que determinó la existencia de un grupo que evaluaba positivamente la relación entre músicos(as) y uno que la evaluó negativamente. El primer grupo consta de 42 casos que conforman el 53,8% de la muestra y el segundo grupo, con 36 casos corresponde al 46,2% de la muestra.

Al comparar ambos grupos creados, no hay mayores diferencias por nivel socioeconómico, ni tipo de ingreso que implican las actividades musicales.

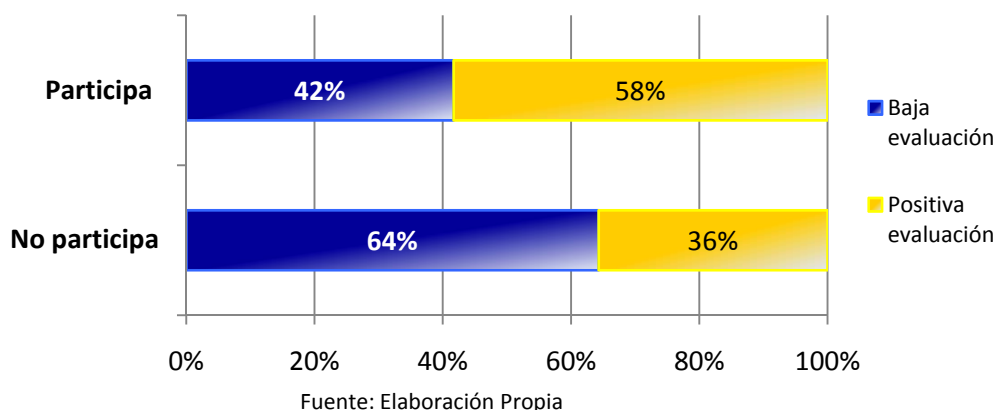


Al comparar según sexo, se observa que el porcentaje de mujeres que evalúan positivamente la relación entre músicos(as) corresponde al 20% (1 de 5 casos). En el caso de los hombres, casi la mitad de los músicos(as) evalúa positivamente la relación generada entre ellos. Dado que el número de mujeres es muy pequeño, la diferencia generada entre evaluaciones, no alcanza a ser estadísticamente significativa.



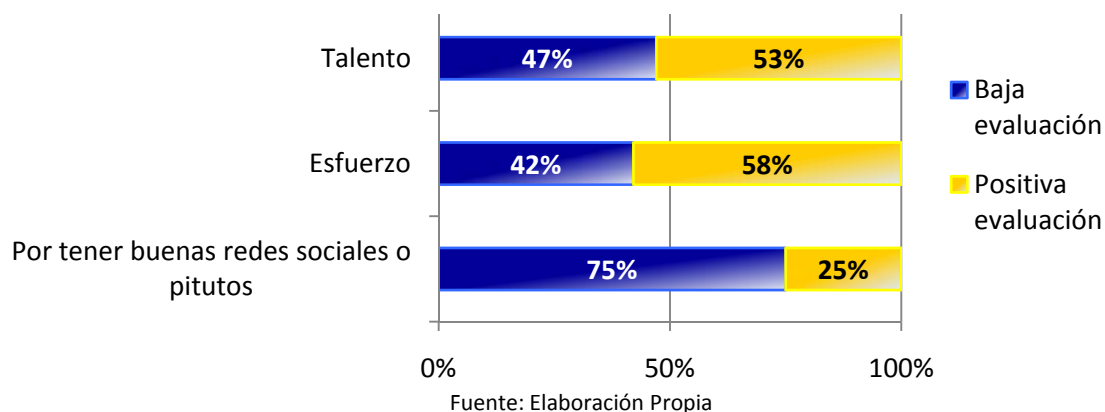
En cuanto al tipo de estudios superiores que cursaron los jazzistas: quienes cuentan con estudios relacionados con la música son los que presentan una evaluación más baja de la relación entre músicos(as) (59%). En el caso de los encuestados(as) que cursaron estudios superiores no relacionados con la música, la mitad evalúa positivamente la relación entre músicos, mientras que el 83% de quienes no estudiaron evalúan positivamente la relación entre músicos. Estas diferencias no alcanzan a ser estadísticamente significativas.

Evaluación de la Relación entre músicos según participación en un colectivo artístico o cultural relacionado con la música



Músicos(as) que participan de agrupaciones o colectivos artístico o culturales relacionados con la música evalúan mejor la relación entre músicos(as) (58%), que aquellos que no participan (36%); la diferencia entre ambos grupos es incluso estadísticamente significativas.

Evaluación de la Relación entre músicos según Forma de ganar reconocimiento en el mundo del jazz



Al medir la evaluación que los músicos(as) hacen de la relación con sus pares según la forma que estos consideran más importante para ganar reconocimiento en el mundo del jazz, se observan diferencias estadísticamente significativas entre grupos. Mientras más de la mitad de los músicos(as) que creen que el reconocimiento social se gana por talento y esfuerzo evalúan positivamente la relación entre músicos; el 75% de quienes creen que el reconocimiento se gana por tener buenas redes sociales o pitutos, evalúa negativamente la relación entre músicos(as).

Resumen general del Capítulo:

Los músicos(as) de jazz establecen diversas diferenciaciones entre ellos y músicos(as) que practican otros estilos. En parte, esto parece suceder porque la posición desmejorada que muchas veces ocupan los jazzistas respecto al éxito popular conlleva a que generen un cierre social respecto a otros géneros o estilos musicales.

Pero su posición desmejorada y vulnerable es también positiva si se altera el elemento de medición. Pues al medir las capacidades técnicas e intelectuales en la ejecución musical, el jazzista se coloca a sí mismo en la cima de la escala. Para él/ella, los músicos(as) populares tienen un escaso manejo teórico, por lo que su proceso de composición obedecería más al desarrollo de intuiciones y azares; mientras, los músicos(as) doctos tendrían un bajo manejo improvisativo, el dominio técnico no vendría aparejado al componente creativo que poseen los jazzistas.

Otros aspectos que se condicen con esta práctica de cierre social y que afectan a la atomización de los músicos(as), es la escasa organización social entre los partícipes del propio circuito, y la competencia que muchas veces perjudica el posicionamiento general de los jazzistas en el mercado.

Por otra parte, la relación entre músicos(as) de jazz, a pesar de presentar ciertos niveles de atomización y cierre social, tiene un fuerte componente de cercanía y amistad. La gran mayoría de los jazzistas que fueron encuestados(as) se sienten cercanos al menos a uno de sus compañeros de trabajo, a la vez que son cercanos al menos a uno de los músicos(as) que más admira. Así también, las relaciones que se gestan entre jazzistas, se consideran predominantemente democráticas.

Sin embargo, la evaluación que hagan los jazzistas de las relaciones con sus pares, serán distintas dependiendo del grupo que se trate. Es así como las mujeres; quienes tienen estudios superiores relacionados con la música; quienes no participan de una agrupación o colectivo artístico; y quienes creen que el reconocimiento social se gana principalmente por redes sociales o pitutos, tendrán una peor evaluación de la relación entre pares que sus grupos suplementarios.

Estas diferencias nos pueden llevar a hipotetizar sobre grupos peor o mejor posicionados al interior del circuito de jazz desde una perspectiva interaccionista o estructuralista, y en disposiciones y expectativas diferenciadas de lo que implica la música para sus partícipes, desde una mirada cercana a la sociología de las mediaciones.

Por ejemplo, quienes creen que el reconocimiento social se gana principalmente por la posesión de redes sociales, tendrán probablemente una peor evaluación de la relación entre músicos, pues estas funcionarían por redes. Por otra parte, quienes tienen las actividades musicales como una fuente secundaria es probable que sean amigos de sus colegas músicos, porque de otro modo, sería más fácil dejar de participar del circuito.

V. Sistema de representaciones y aspectos identitarios en la práctica del jazz

Como se expuso en el marco teórico de nuestra investigación, la identidad y los sistemas de representaciones sociales de los sujetos son procesos fuertemente conectados. Las representaciones como direcciones, disposiciones, sentimientos e ideas constituyen formas de aprehender la realidad. Ayudan a simplificar la información, hacerla asequible a los sujetos y permiten también institucionalizar ciertas pautas de comportamiento. Desde esta perspectiva las representaciones son también herramientas y disposiciones identitarias.

La construcción de la identidad en el sujeto es siempre un proceso inacabado. Si bien, la socialización primaria llevada a cabo en la infancia es crucial para la autoidentificación e identificación de los otros; también durante el proceso de socialización secundaria los sujetos entablan nuevas relaciones, en las que pueden sentirse y ser parte de un grupo y generar representaciones compartidas en ellos.

Las representaciones que surjan de las interacciones establecidas en un grupo –ya sea de amigos, compañeros de trabajo, miembros de un colectivo, etc.- no pueden ser consideradas imágenes estáticas en el tiempo, pues debemos recordar que son construidas al mismo tiempo que construyen disposiciones en y por los sujetos.

De tal forma, la idea que tengan los músicos(as) sobre lo que es el jazz, del profesionalismo o el reconocimiento social, constituye una idea. Forman una representación específica a un espacio y lugar, y que debe ser contrastada con otros estudios para observar sus alcances, similitudes y especificidades.

Es bajo esta lógica que se analizan aquellos aspectos que envuelven el proceso identitario de los músicos(as) de jazz de la capital y las representaciones sociales que estos puedan tener a partir de las interacciones generadas con los otros en su diario vivir. Interesa en este caso ahondar en la imagen que los músicos(as) tengan sobre el jazz, su percepción sobre el profesionalismo y situación laboral, así como las posibles disputas entre artistas de diversos géneros o al interior del propio circuito.

A. Representaciones en torno al jazz

1. Definiciones del jazz

El jazz es definido principalmente bajo dos formas no contrapuestas por los músicos(as) entrevistados. Sea como medio de expresión y como lenguaje:

- i. **Jazz como medio de expresión;** El jazz sería una manifestación de un modo particular de ser y sentir, un modo especial de comunicar las emociones del artista, y a través de él generar un discurso, un manifiesto político:

“Qué es el jazz para mi... eh... yo lo tomo más como un medio de expresión artística y de comunicación igual. Todos sabemos que el efecto musical es bastante potente y el jazz es como una súper buena forma de canalizar lo que uno siente y de canalizar lo que uno quiere”

“El jazz representa un modo de pensar, un pensamiento político, un pensamiento religioso, un estilo de vida, una forma de ver la vida, de enfrentarla también, de negarse a todo un sistema, de aprovecharse del sistema, porque igual te aprovechai del sistema”

Desde una perspectiva menos optimista, uno de los entrevistados (quien al momento de realizar la entrevista se encontraba ya desencantado del género) el jazz es una expresión carente de contenidos e ideales propios:

“...pero el mensaje del jazz, el contenido, el jazz lo relaciono un poco como con la droga, un poco, con el opio, con la marihuana, el estar ahí, pero no construye ideales, no propone filosofías el jazz”

- ii. **Jazz como lenguaje;** Para 3 de los músicos(as) entrevistados el jazz sería un lenguaje propio, una forma especial de comunicación. En ese sentido, se estaría más allá de un mero estilo o género musical. Habría una forma particular de hacer, tocar y componer en el jazz diferente a otras posibilidades musicales. Este lenguaje se aprendería a través de la práctica, la repetición, hasta lograr la captación de tal y la comprensión de su código particular.

“...a mi el jazz lo principal es que es un idioma, un lenguaje distinto.... Y una de sus características es la improvisación, pero es una más de las características. Porque el jazz es una música con un lenguaje propio. La principal característica del jazz es que es un lenguaje... da lo mismo si es Louis Armstrong, o John Coltrane... los puntos más extremos del jazz”

“...y ahí empezaba todo ese cuento del lenguaje del jazz, porque no es que el jazz sea solamente escuchando y repitiendo que es el lenguaje normal, o sea, cuando uno es chico empieza a hablar porque repite, uno repite las cosas porque le dicen “diga mamá”, le decís “mamá”, entonces, es como lo mismo, porque el jazz es un lenguaje que tú lo escuchai tantas veces que al final lo hablas, como que ya lo entiendes, lo asumes y lo expresas”

2. El lugar de la improvisación en el jazz

No hay consensos en torno al lugar de la improvisación como una característica del jazz. Para algunos, esta es una característica no exclusiva del jazz ni el principal matiz diferenciador (como comúnmente se le atribuye); para otros, esta es una de sus principales características técnicas.

- i. **La improvisación como componente diferenciador del jazz;** Para la mayoría de los entrevistados la improvisación es una característica propia y predominante en el jazz. La improvisación no es sólo crear en el momento, pues para lograr aquello con cierto grado de éxito debe haber tanto un manejo previo de la teoría musical como una capacidad de establecer comunicación con los integrantes del grupo:

“...si lo comparamos con el clásico que es lo otro más complicado técnicamente, es re parecido, aunque lo que lo diferencia es la improvisación. Aunque obviamente es mucho más complejo que la cumbia, que otros ritmos básicos del baile, los que están hechos para que uno baile, para que uno los agarre a la primera de oreja. Pero de técnica, es más complejo, porque hay que estar pensando en cosas técnicas de armonía a la vez, entonces eso es un parto”

“La implementación, el ritmo, la armonía, melódicamente también hay ciertos tipos de tonalidad. Y lo otro es la interacción entre los músicos, como hay harta interacción, hay harta improvisación como que no podis no estar escuchando lo que está pasando al lado, ahí te vai guiando, tú cachai po”

- ii. **La improvisación como práctica común en otras formaciones musicales;** La improvisación, para otro grupo de entrevistados no sería una característica exclusiva del jazz. Otras formas musicales presentes y pasadas la incorporan a sus trabajos. Así también, uno de los entrevistados señalará que en lugar de la improvisación, la característica principal del jazz, será su permeabilidad y adaptación respecto a otros lenguajes musicales (gracias a la forma particular del lenguaje del jazz):

“Entonces la improvisación no es el punto de unión del jazz, no, lo que está uniendo el jazz para mí es el lenguaje. Y aunque sea Coltrane, aunque sea Davis es el lenguaje, el cómo manejas el lenguaje. Y que más encima ese lenguaje, la gracia del jazz, sus principales características, es la permeabilidad con respecto a otros lenguajes”

“...porque el jazz no es el dueño de la improvisación, porque por ejemplo, la música hindú se improvisa por ejemplo, la música balcánica se improvisa y no es jazz, y es improvisación, el jazz tiene improvisación, pero no es como te digo, una hegemonía del jazz, que ellos sean los dueños de la improvisación, no, ¿me entiendes?”

3. El desenvolvimiento del músico de jazz

Durante las entrevistas realizadas, se mencionaron rasgos característicos que poseen los músicos(as) de jazz. Estos atributos deben estar presentes dadas las exigencias que reporta el propio jazz como lenguaje y forma musical. A Continuación se mencionan los 3 rasgos más destacados:

- i. **Adaptabilidad;** La adaptabilidad se refiere a la facultad de transitar por diversos estilos y lenguajes musicales. Esta es una característica esencial que debe poseer jazzista, especialmente si se considera que esta forma musical está en permanente comunicación con otras, integrándolas a su propio lenguaje:

“...es cómo te desenvuelves dentro del estilo mismo, o sea, los tipos de estilo que pueden tocar, con qué soltura lo puedas tocar”

- ii. **Desarrollo intelectual;** Al ser el jazz una forma musical de carácter complejo que recurre frecuentemente a la improvisación, practicarla es un ejercicio intelectual superior a la práctica de otros estilos o género musicales. Es por esta misma razón, que los músicos(as) de jazz tendrían un mayor manejo conceptual que otros músicos:

“...porque para desarrollarse como músico en muchas formas es el jazz, no hay otra etapa intermedia digamos, otro estilo intermedio, el desarrollo instrumental, improvisatorio, viene del jazz. Entonces, por ahí caí en el jazz y soy un jazzista, me creí jazzista, un rato [risas]”

“...la única ventaja que tiene el jazzista, y también se sabe el jazzista a sí mismo, que es superior en nivel musical, cachai, intelectualmente, la parte intelectual de la música la dominai mejor, sabís cosas que el otro hueón no va a saber en treinta mil años, sabís por qué un acorde con este acorde funciona acá y otro hueón no tiene idea, porque son muy ignorantes”

- iii. **Posicionamiento;** A través del jazz el músico(a) comunica un discurso, es un político de lenguaje. La expresión que surge de la creación musical no es neutral, implica un posicionamiento en el mundo:

“...sí tiene su particularidad por el sentido en que al crear música instantáneamente en el momento, estás hablando...eres un político de discurso uno siendo jazzista”

“Es como la parada de una persona, más que ganar plata, o incluso más el tiempo que uno le dedica”

4. Lugar que Ocupa EEUU en el Jazz

Estados Unidos es aún una referencia fundamental para casi todos los entrevistados. Esto no sólo porque haya sido el lugar donde se gestó el jazz, sino también porque sigue siendo el principal exponente de esta forma musical. Se le atribuye a sus artistas una calidad superior a otros lugares. A continuación se mencionan las referencias espontáneas que realizaron los entrevistados/as sobre la relación entre EEUU, el Jazz y Chile:

- i. **Necesidad de recurrir a la base;** El estudio del jazz norteamericano es considerado un paso necesario para los entrevistados. En él están sus principales exponentes y trabajos. Para hacer jazz se debe comenzar por incorporar la técnica y los códigos de los músicos(as) de jazz norteamericanos. Solo una vez obtenido ese dominio, es posible gestar un dominio personalizado del instrumento:

“O sea, tenemos muchas cosas gringas, porque ahí están los maestros. Si uno quiere tocar jazz tiene que ir a la base, y esa está en EEUU. Entonces es difícil no tocar como un gringo, partir no tocando como un gringo, y después uno va sacando su propio lenguaje”

- ii. **Diferente capacidad de dominio;** Para algunos músicos(as) entrevistados existe una gran diferencia entre el jazz que se practica en Chile y aquel que se realiza en EEUU. No tanto por su forma o incorporación de sonidos propios, sino por la ‘calidad musical’ de los artistas. Razones para explicar esta desigualdad serían el menor nivel de exigencia que tienen los músicos(as) de jazz en el país, así como la presencia de un circuito más aficionado.

“...en Chile hay menos exigencia técnica, como que el artista chileno de jazz tiene un nivel de interpretación más bajo que el promedio de la gente de Nueva York”

“Yo por ejemplo, pasé mucho tiempo estudiando jazz, me fui a EE.UU. para aprender jazz y qué se yo, y llegué acá para practicar con grupos chilenos, iba al Club de Jazz, pasaba todos los sábados tocando en el Club de Jazz, improvisar y qué sé yo (...), el sitio top de Santiago en que se tocaba. Bueno, llegué ahí, fui a ese club, como venía de Nueva York era como un lugar de cabros chicos así, de aficionados, entonces, la sensación es que aquí en Chile nunca va a ser como en Nueva York”

“...pero tú lo hacís sonar, tú decís “oh, sí, igual, suena igual que los gringos”, pero si tú has estado en gringolandia y lo escuchai y no tiene nada que ver, es como escuchar la cumbia colombiana y la cumbia chilena, no tiene nada que ver, es otra cosa, es un jazz chileno no más. Si tú me dices, al momento de escuchar jazz, yo no voy a comprar un disco de un jazzista chileno, voy a comprar el del mejor norteamericano. Las copias nunca han sido buenas, nunca han sido mejor o igual a la original y en este país el jazz es copia”

- iii. **Performance;** Estados Unidos no sólo sería un ejemplo por la calidad de sus referentes musicales, también tiene una logística de desarrollo del espectáculo que debe –según uno de los entrevistados- ser incorporada en el país. Ya sea a través de la presentación de los músicos(as) y sus temas al público, la elección de temas acorde al público, etc.

“Tenemos que decirle al público, si queremos copiar a los gringos en cómo tocan, queremos copiar su forma de hacer jazz, entonces tenemos que hacerlo”

en todo. Tenemos que copiarle en esos otros aspectos. Apenas estamos tocando el instrumento, eso debiese enseñarse, si ya estás pagando no se cuántos mil pesos en el Pro Jazz o dónde sea... que te digan que tienes que establecer una relación buena [con el público]"

5. Sobre la existencia de un jazz chileno

Entre los músicos(as) entrevistados, está quienes consideran que existe un jazz propiamente chileno y aquellos que no. Quienes abogan por la existencia de un jazz chileno, mencionan que esto se debe a la existencia de un sello propio y a que existe un trabajo continuo y estable de composición. Mientras, quienes no consideran que exista un jazz propiamente chileno, lo afirman porque el jazz chileno adquiriría rasgos de copia o porque el jazz es una forma musical globalizada.

- i. **Existencia de un sello propio;** La idiosincrasia, la política, las costumbres y el nivel de profesionalización del circuito condicionan una forma de hacer jazz propia del país. En este sentido, hay una concientización de cómo el contexto social y el desarrollo cultural influye en las propias prácticas artísticas:

"...existe un lenguaje más propio de acá, si bien es cierto todas las miradas están en Estados Unidos, obviamente, ahí es donde el estilo se formó, si tú vas a Europa o vas a otros lugares de aquí de la misma región, en Brasil o en Argentina, el jazz que se hace igual es distinto, porque obviamente va tomando influencia, no tanto de la música local, sino como de las mismas costumbres, como de la forma de ver la vida, como que todo eso en el fondo influye mucho en la música"

"...el jazz chileno existe por la idiosincrasia del músico, existe por la política del músico, por la onda social que hay en el país, que es muy distinta a la que ocurría en EE.UU. en los tiempos en que el jazz estaba saliendo"

"...en Chile al no haber críticos de jazz y siendo solamente los músicos(as) los críticos, que tú no le podís hacer una crítica a un músico porque es tu amigo, porque es tu compañero, porque hay lealtad y toda la onda, se fue formando un estilo de jazz diferente, que era como más permisivo"

- ii. **Porque hay producción y composición;** Otra razón para considerar la existencia de un jazz propiamente chileno, es por la existencia de un trabajo continuo y estable de composición. Existe música hecha y creada por artistas locales, razón suficiente para constatar la existencia de un jazz chileno:

"...cultivan un estilo, lo mismo en Chile, pero ahora lo que ha estado pasando definitivamente es en relación con los creadores, o sea, todos los discos que salen en Chile al año, por ejemplo, por discos pendientes o Vértice Records es pura música original"

- iii. **La no existencia del jazz chileno;**

- a. **Copia del jazz norteamericano;** Para algunos de los músicos(as) entrevistados no se puede hablar de jazz chileno, ya que el jazz que se practica al interior del

país es una copia del realizado en EEUU. Para uno de los entrevistados, esta situación sería responsabilidad de las escuelas de formación musical:

“Si tú me dices, al momento de escuchar jazz, yo no voy a comprar un disco de un jazzista chileno, voy a comprar el del mejor norteamericano. Las copias nunca han sido buenas, nunca han sido mejor o igual a la original y en este país el jazz es copia (...) en estricto rigor no existe el jazz chileno, existe una copia del jazz gringo hecha en Chile, que es distinto”

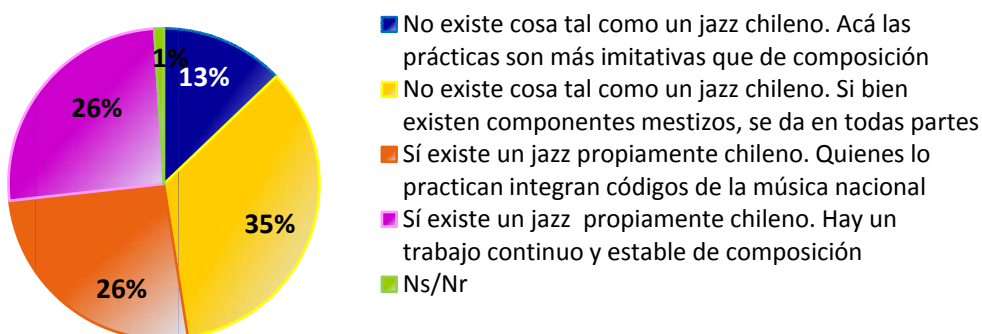
“Nosotros en Chile tocamos algo parecido al jazz, algo pero muy parecido, es como cuando tú dices “yea, all raii” suena como inglés pero es mentira, no dije nada. Con la música es igual, pasa eso. Y en el jazz lamentablemente yo considero que eso es culpa de las escuelas”

- b. **No existe por efectos de la globalización;** Para uno de los entrevistados es difícil hablar de un jazz chileno porque el jazz, de por sí, es una forma musical internacional y permeable a otros lenguajes musicales. Esto implica que sin importar el país o lugar donde éste se realiza, habrá una estrategia de incorporación de componentes locales y ajenos:

“Yo no creo que exista el jazz chileno. El jazz es internacional. Y todas las otras cosas se han inventado para vender. Pero puede venir un gringo para acá y tocamos un bolero, y tu lo sacas de ese contexto y le pones otro ritmo...y dices ah... es lo mismo”

Estas 4 posturas frente a la existencia de un jazz propiamente chileno se condicen con los resultados obtenidos de la encuesta realizada:

Postura del encuestado(a) frente a la existencia de un jazz chileno



En la encuesta, se les solicitó a los músicos(as) seleccionar la frase con la que se sintiesen más identificados respecto a la existencia de un jazz chileno, para establecer: 1) Una aproximación a lo que es el jazz para los músicos(as) y 2) sus delimitaciones y posibilidades.

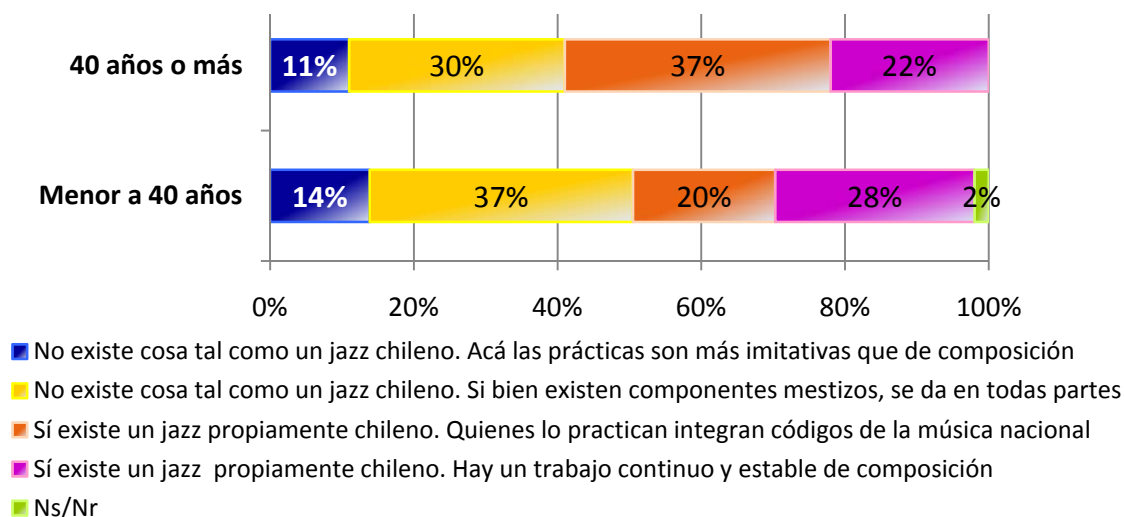
Del total de músicos(as) encuestados, un 52% cree que existe un jazz chileno: El 26% lo cree debido a que hay quienes integran códigos de la música nacional en sus composiciones. Esto haría alusión a la importancia del componente local para poder hablar de que el jazz puede ser chilenizado.

Otro 26% señala que existe el jazz chileno dado que hay un trabajo continuo de composición. Se privilegia en este caso el quehacer más que la forma de hacer jazz: mientras existan compositores de jazz que trabajen continuamente podríamos estar hablando de la existencia de un jazz chileno.

Por otro lado, un 47% de los músicos(as) de jazz no está de acuerdo con que exista un jazz chileno: El 13% cree que ello es porque el jazz que se practica en el país es más imitativo que compositivo. Habría en este caso una preocupación por la interpretación del jazz que se realiza fuera del territorio nacional.

El 34% restante no cree que exista un jazz chileno, dado que si bien hay componentes mestizos, ese es un fenómeno que ocurre de forma extendida. En este caso, el jazz se encontraría inmerso en una situación globalizada, donde las especificidades locales se desdibujan o pasan a integrarse como estrategias universales.

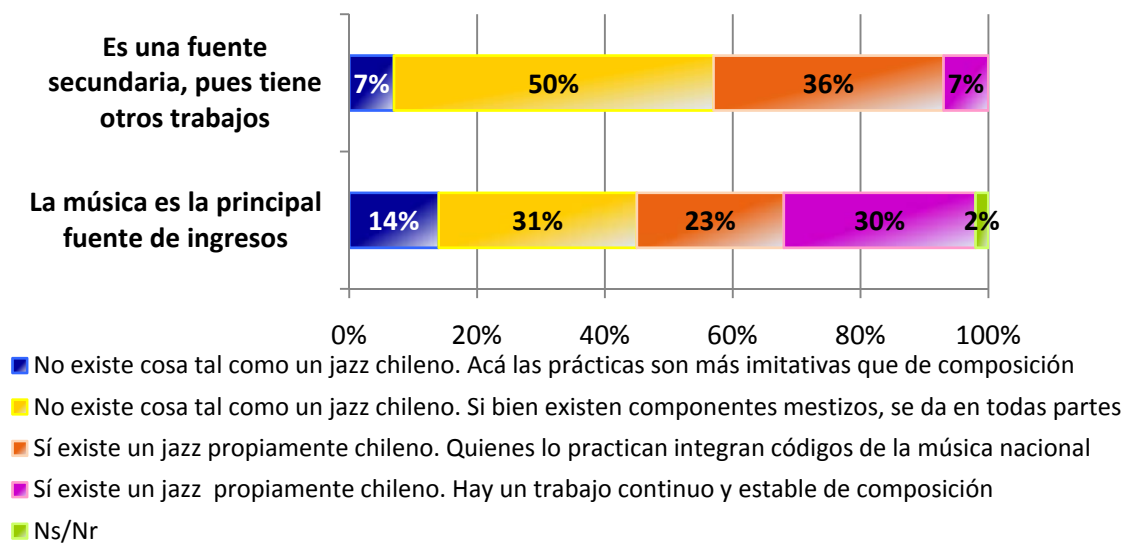
Postura del encuestado(a) frente a la existencia de un jazz chileno según Edad



Fuente: Elaboración Propia

Al comparar por rango etario entre músicos(as) 'Menores de 40 años' y de '40 años o más', la mayoría de los menores de 40 años no cree que exista un jazz propiamente chileno (51%), principalmente porque aunque integra componentes mestizos eso sucede en todas partes (37%). Por el contrario, la mayoría de los músicos(as) de 40 años o más cree que existe un jazz propiamente chileno (59%), ello principalmente porque integran códigos de la música nacional (37%).

Postura del encuestado(a) frente a la existencia de un jazz chileno según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales

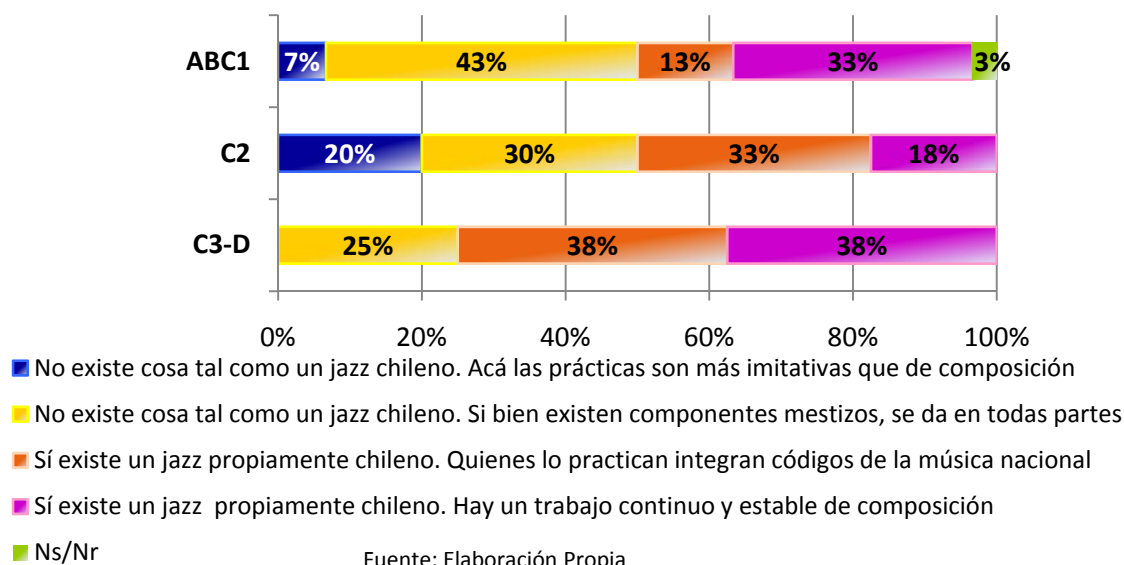


Fuente: Elaboración Propia

Si se comparan las posiciones respecto a la existencia de un jazz chileno entre los encuestados que tienen las actividades musicales como su principal fuente de ingresos y para quienes es una fuente secundaria, se observa que el 57% de quienes tienen la música como fuente secundaria creen que no existe un jazz chileno. Principalmente porque los componentes mestizos que éste pueda tener están extendidos en el globo (50%), seguido de que sí existiría un jazz chileno ya que hay una integración de códigos de la música nacional (36%). En este sentido, el énfasis estaría puesto en la importancia de la forma, dado que en ambos casos hay una apelación al cómo se hace la música.

Para el caso de quienes tienen la música como principal fuente de ingreso, la mayoría cree (53%) que existiría un jazz chileno, principalmente porque hay un trabajo continuo y estable de composición (31%). Aunque cabe destacar que un 31% cree que no existiría debido a que la presencia de elementos mestizos está extendido en el globo.

Postura del encuestado(a) frente a la existencia de un jazz chileno según Nivel Socioeconómico



Al comparar por nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado, se observa que quienes proceden de familias ABC1 consideran que *no existe un jazz chileno, debido a que aunque existan componentes mestizos, ello se da en todas partes* (43%) y en segundo lugar, *sí existiría un jazz chileno, dado que hay un trabajo continuo y estable de composición* (33%).

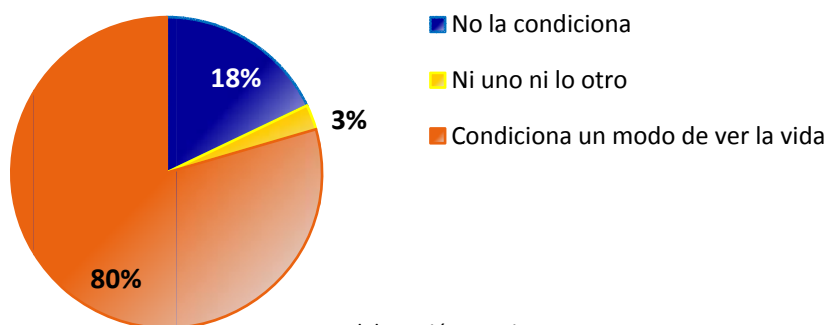
Músicos(as) que proceden de familias C2 establecen que *sí existe un jazz chileno dado que quienes lo practican integran códigos de la música nacional* (33%) y en segundo lugar, que *no existe un jazz chileno, pues aunque existan componentes mestizos, ello se da en todas partes* (30%).

Mientras, los músicos(as) que proceden de familias C3-D consideran que *sí existe un jazz chileno porque hay un trabajo continuo y estable de composición* (38%) y porque *quienes lo practican integran códigos de la música nacional* (38%).

6. El ojo del jazzista.

Una labor puede afectar en la identidad de un trabajador, tanto desde una perspectiva económica, social como emocional. La primera remite a las condiciones laborales y los niveles de estabilidad asociados, la segunda alude a la valoración social que tenga el desarrollo de dicha labor, mientras la tercera remite al carácter del sujeto según la definición que hace Richard Sennett del carácter como *aspecto duradero a largo plazo de nuestra experiencia emocional*.

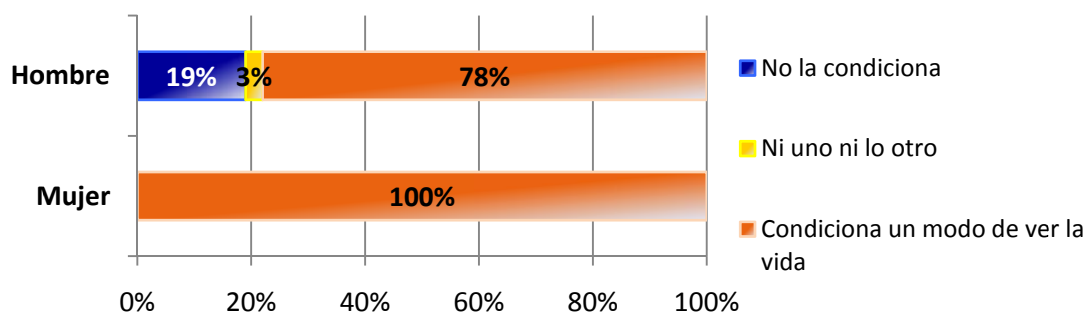
¿Cree que el jazz condiciona una forma particular de ver la vida?



Fuente: Elaboración Propia

En correlato a lo anterior se consideró importante preguntar en la encuesta si el jazz condicionaba una forma particular de ver la vida. Como se observa en el gráfico, la gran mayoría de los músicos(as) sí estima que el jazz condiciona su carácter.

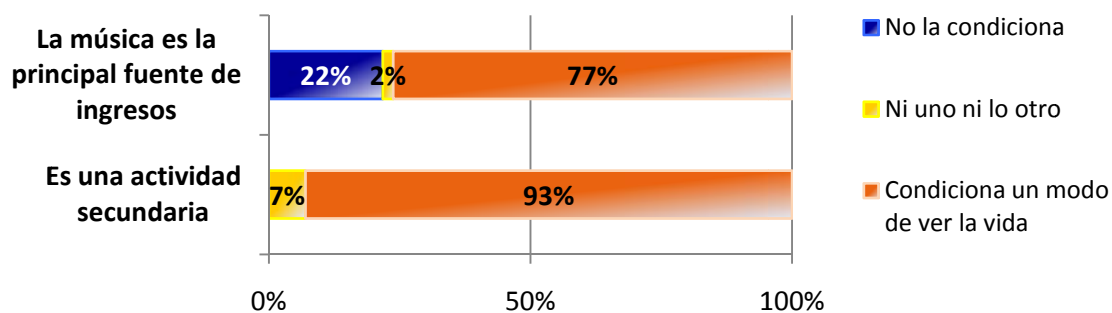
¿Cree que el jazz condiciona una forma particular de ver la vida? según Sexo



Fuente: Elaboración Propia

Aunque independiente la mayoría de los músicos(as) encuestados considera que el jazz condiciona un modo particular de ver la vida, esta sensación es total en las mujeres.

¿Cree que el jazz condiciona una forma particular de ver la vida? según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales



Fuente: Elaboración Propia

De igual modo, al comparar según el tipo de ingreso que implican las actividades musicales, se observa que la aunque la mayoría de los encuestados(as) considere que el jazz condiciona un modo particular de ver la vida, este porcentaje es mayor entre quienes tienen las actividades musicales como una fuente secundaria.

En lo que respecta a la edad y el nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a), no se observan mayores diferencias en la distribución de tales porcentajes.

B. Percepciones sobre la profesión y el reconocimiento social

La profesión musical puede ser evaluada desde entradas diversas. En primer lugar, puede hacerse una distinción entre músicos(as) aficionadas y profesionales. Esta separación no sólo se construye a nivel académico, también son los propios partícipes del circuito de jazz quienes dirimen y establecen criterios de comparación entre artistas. Estas razones entregadas pueden afectar la autoevaluación que los jazzistas hagan de su nivel de profesionalismo.

En segundo lugar, la profesión musical puede ser evaluada a través de la percepción que los y las jazzistas tienen de la propia situación laboral. ¿Existe algún perfil de músicos más seguros que otros? ¿Qué variables pueden condicionar esta sensación de seguridad?

Como tercera entrada, la profesión musical también puede estudiarse a través de la sensación de valoración que los o las artistas tengan de sus pares y los agentes que los rodean. ¿Existen tipos de músicos más valorados que otros? ¿Hay instituciones o personas que valoran diferenciadamente la creación de los músicos(as)?

Y por último, puede estudiarse cuál es la principal forma que los jazzistas atribuyen para ganar el reconocimiento social. Todas estas formas consideradas en la investigación no agotan las posibilidades, pero se conciben como perspectivas pertinentes para abordar las representaciones que los propios músicos(as) tengan de sí mismos y de quienes los rodean.

A continuación se presentan los principales resultados:

1. Qué hace del músico un profesional

Se mencionan dos razones para diferenciar a un músico(a) profesional de aquellos que no lo serían. Una de estas es el desenvolvimiento o desplante del artista. La otra razón (de carácter más tradicional) se debería a si la música es o no la principal fuente de ingresos.

- i. El Desenvolvimiento musical;** La adaptabilidad y desenvolvimiento musical serían las principales características para identificar a un músico(a) como un profesional. Este desenvolvimiento no surge a partir de los estudios formales musicales, pues estos no se consideran necesarios para alcanzar el grado de 'profesional'.

“Sí, porque si voy y me piden en una pega tocar cueca, cueca toco, cumbia...cumbia pongo, ¿tango? Tango pongo... Wagner y no sé.... Lo que venga, cachai... Vivaldi... en ese sentido sí. Porque tengo la experiencia suficiente y los conocimientos suficientes para pararme arriba del escenario y tocar, ¿Cachai? Sí, si me considero un músico profesional”

“...yo sí soy músico profesional, no tengo los estudios correspondientes, pero mis proyectos creo que me avalan en eso, y lo otro es la opinión que yo tengo de la música, o sea, no soy un ignorante respecto a esto”

“Yo creo que es la actitud es lo que hace a un músico profesional”

- ii. **La música como principal fuente de ingresos;** Para algunos músicos(as) entrevistados se es músico profesional en medida que la actividad musical es la principal fuente de ingresos, sin importar el tipo de música a la cual se dedique. Uno de los entrevistados señalará, que además de tener la música como principal fuente de ingresos, es necesaria la independencia económica para merecer el grado de ‘profesional’:

“Creo que de ahí viene la palabra de profesión, a lo que te dedicas, si trabajas de la música y además trabajas de pedagogía, ambas son tu profesión. Ahora si el jazz es tu hobby y no trabajas de ello, no”

“...puede ser músico profesional alguien que toca en una orquesta de cumbia por ejemplo, toca todos los fin de semana o toca cuatro veces a la semana los mismos temas durante veinte años”

“Soy músico profesional. Porque yo viví de la música y he vivido de la música. ¿Cuándo se pasa a ser profesional? Cuando tú eres capaz de pagarte los servicios, mantener a tu familiar con el dinero que ganas de la música... el resto, es un chiste. Y si tú me dices que aún vives con tus papás y tú tienes 30 y tantos años, y que estás tocando y que eres jazzista, y no te da siquiera para pagar el arriendo de 120.000 pesos, no podemos hablar de un músico profesional”

2. Auto percepción de profesionalismo:

La medición del profesionalismo musical desde la autoevaluación del músico o música, nos puede hablar tanto de una autoestima profesional como de un reconocimiento del lugar que se ocupa dentro del circuito de jazz. Por esto es necesario e indispensable observar como varía esta percepción entre los diversos grupos (ya sea etario, socioeconómico, por sexo, formación o tipo de ingreso que implican las actividades musicales):

En una escala del 1 al 7 ¿Cuán profesional se siente Ud. Como músico de jazz? * Sexo	
Sexo	(X)
Hombre	5.8
Mujer	5.2
Promedio General	5.7
(*) Fuente: Elaboración Propia	

Al pedirles a los músicos(as) que evaluaran en una escala del 1 al 7 qué tan profesional se sentían como músicos(as) de jazz el promedio general fue de 5.7. Este promedio es 6 décimas más elevado en hombres (5.8) respecto de las mujeres (5.2), sin embargo esta diferencia no alcanza a ser estadísticamente significativa.

En una escala del 1 al 7 ¿Cuán profesional se siente Ud. Como músico de jazz? * Edad	
Menor a 40 años	5.8
40 años o más	5.6
(*) Fuente: Elaboración Propia	

En cuanto a la edad de los músicos, se aprecia una evaluación levemente diferenciada entre músicos(as) menores de 40 años y de 40 años o más. Mientras los primeros promedian un 5.8 en sensación de profesionalismo, los segundos alcanzan un 5.6. Esta diferencia no alcanza a ser estadísticamente significativa.

En una escala del 1 al 7 ¿Cuán profesional se siente Ud. Como músico de jazz? * Estudia o no carrera relacionada con la música	
Estudios relacionados con la música	5.8
Estudios no relacionados con la música	5.7
No estudió	5.3
(*) Fuente: Elaboración Propia	

Quienes cuentan estudios -sean o no relacionados a la música- evalúan de modo bastante similar la auto percepción de profesionalismo musical (5.8 y 5.7 respectivamente). No así en el caso de quienes no cuentan con estudios superiores, estos promedian una nota más baja que los otros jazzistas (5.3).

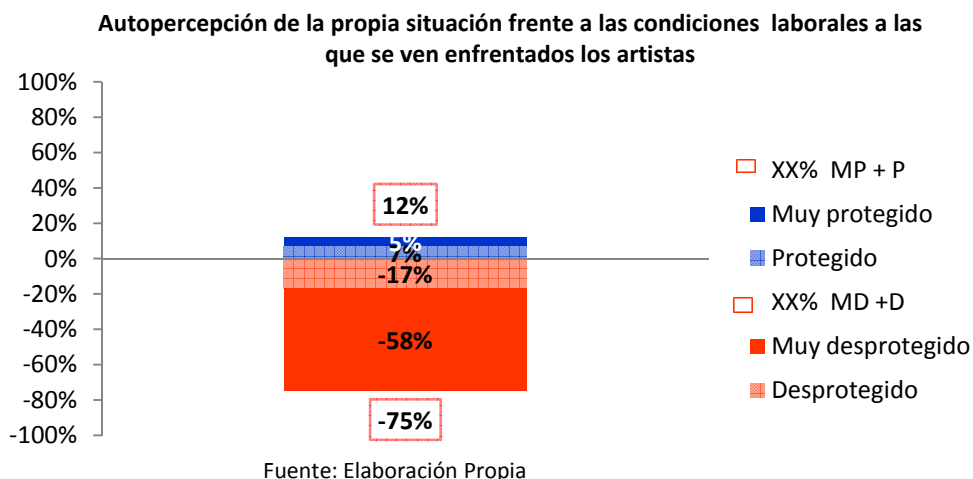
En una escala del 1 al 7 ¿Cuán profesional se siente Ud. Como músico de jazz? * Durante los últimos tres meses, sus actividades vinculadas a la música, en relación a sus fuentes de ingresos, han sido:

La principal fuente de ingresos	5.8
Una fuente secundaria pues tiene otros trabajos	5.1
(*) Fuente: Elaboración Propia	

Quienes hacen de las actividades musicales su principal fuente de ingreso, tienen un promedio de de profesionalismo 5.8, siete décimas más que quienes hacen de la música una fuente secundaria de ingresos (5.1).

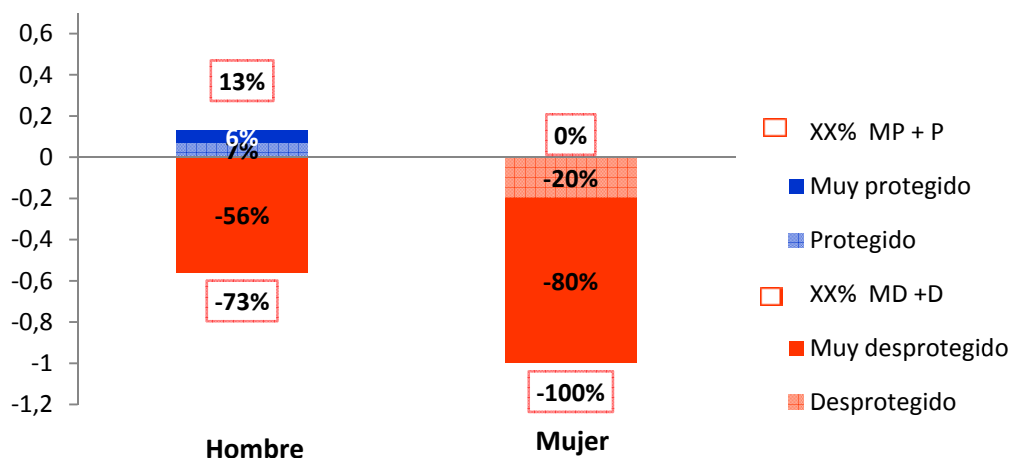
3. Percepción de la propia situación laboral

La propia situación laboral, es sentida en el general de los músicos y músicas de jazz como bastante desmejorada. La gran mayoría se siente desprotegido o muy desprotegido ante las condiciones laborales en que se encuentran. Sin embargo, existirían grupos que se sienten aún más desprotegidos que otros:



Al pedir a los músicos(as) de jazz del Circuito de Santiago que evaluaran qué tan protegidos se sentían respecto a las condiciones laborales a las que se enfrentan como trabajadores del sector cultural, el 75% indicó que se sentía Muy desprotegido o Desprotegido, mientras sólo un 12% se siente Protegido o Muy protegido.

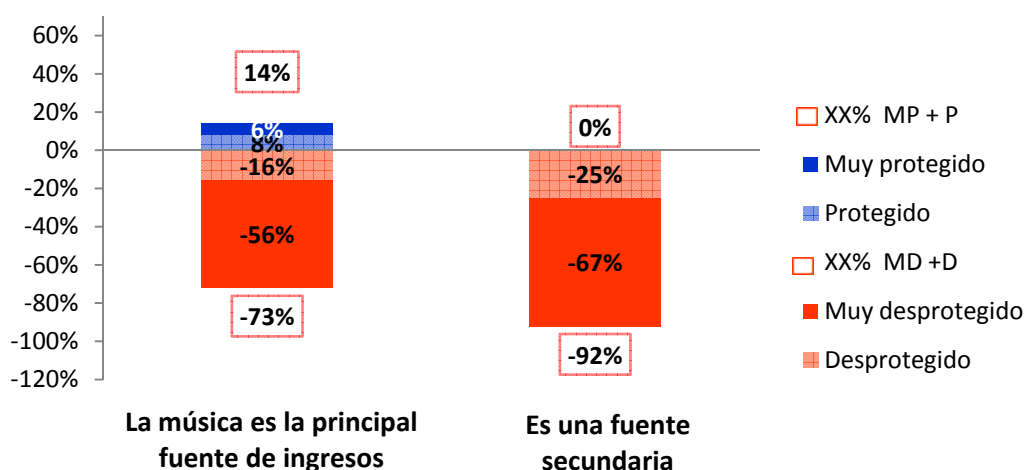
Autopercepción de la propia situación frente a las condiciones laborales a las que se ven enfrentados los artistas



Fuente: Elaboración Propia

Al comparar la sensación de protección entre hombres y mujeres, estas parecen sentirse más desprotegidas. El 100% de ellas se siente desprotegida o muy desprotegida (5 casos), mientras el 73% de ellos se siente así.

Autopercepción de la propia situación frente a las condiciones laborales a las que se ven enfrentados los artistas según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales

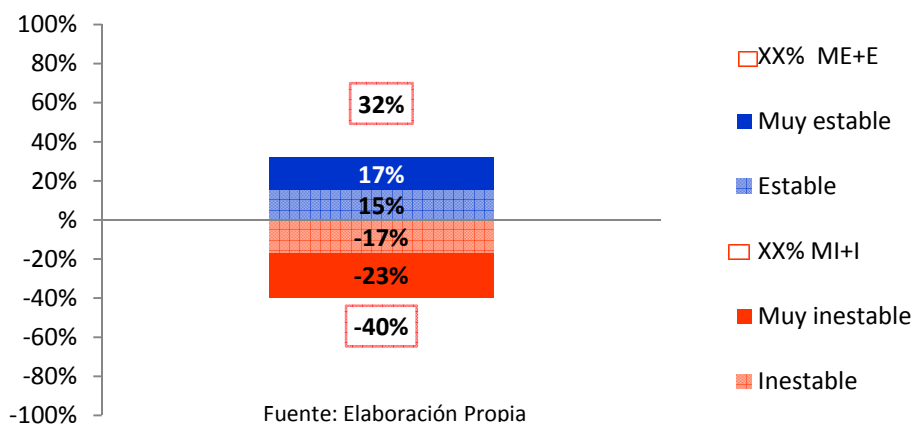


Fuente: Elaboración Propia

En los casos donde la actividad musical es una fuente secundaria de ingresos, los encuestados(as) se sienten más desprotegidos frente a las condiciones particulares a las que se enfrentan los trabajadores del sector cultural que aquellos que tienen la música como principal fuente de ingresos: el 92% de los primeros se siente Muy desprotegido o Protegido, frente a un 72% de los segundos.

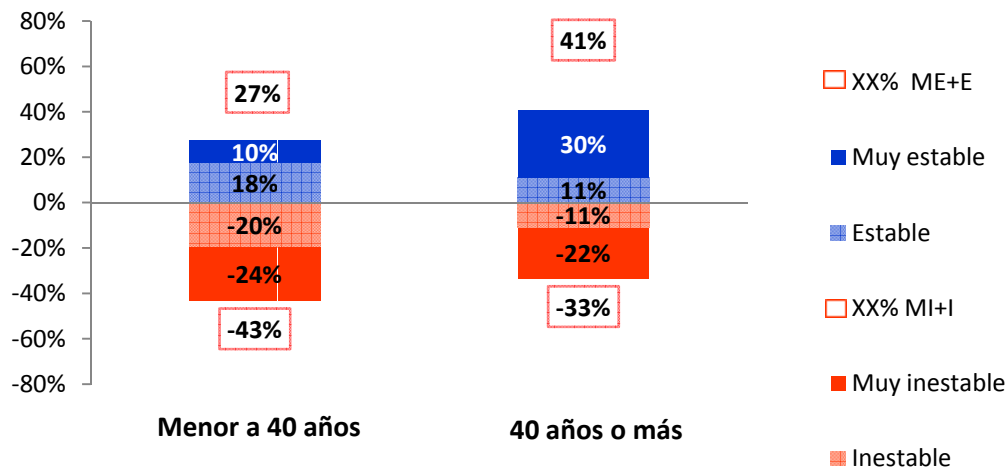
Por su parte, no existen mayores diferencias al comparar la sensación de protección respecto a la edad del encuestado(a) o el nivel socioeconómico de la familia de origen.

Qué tan estable considera sus ingresos musicales

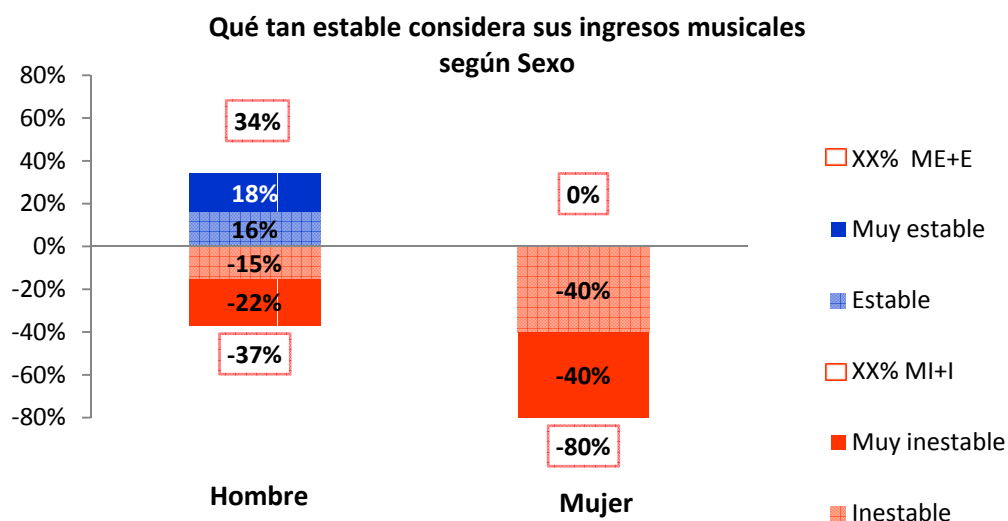


En cuanto a la estabilidad de ingreso, las opiniones están divididas. Mientras un 32% considera que sus ingresos son estables o muy estables, un 40% opina que son inestables o muy inestables.

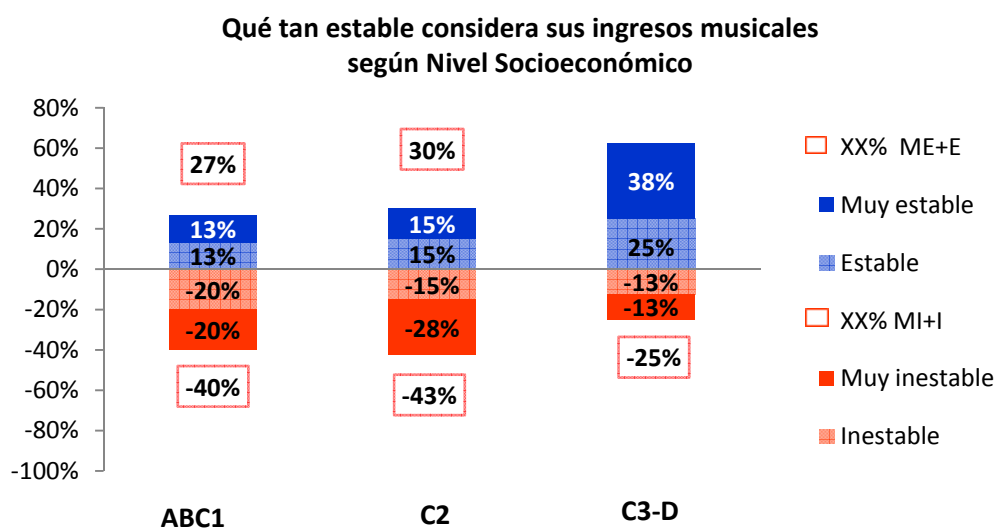
Qué tan estable considera sus ingresos musicales según Edad



Al comparar por edad, son más los músicos menores de 40 años que perciben ingresos inestables que estables, mientras entre los músicos de 40 años o más las cifras se invierten. Sin embargo, estas diferencias no alcanzan a ser estadísticamente significativas.



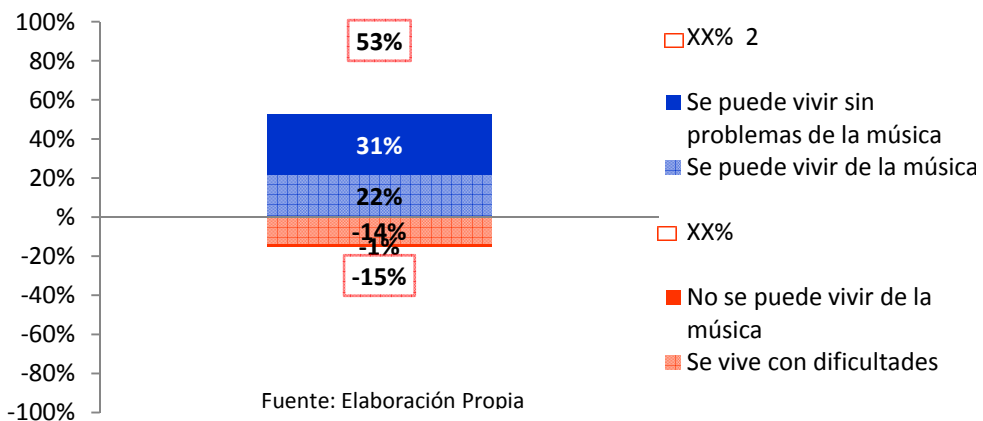
Cuatro de las cinco mujeres que formaron parte de la muestra consideran sus ingresos musicales inestables o muy inestables. En cuanto a los hombres, el porcentaje entre quienes consideran su situación estable o inestable es bastante similar (34% y 37% respectivamente).



Al comparar por el nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a), se observa que prima la sensación de estabilidad de los ingresos entre los que provienen de niveles socioeconómicos C3-D; mientras que son más los músicos(as) provenientes de familias C2 o ABC1 que los consideran inestables.

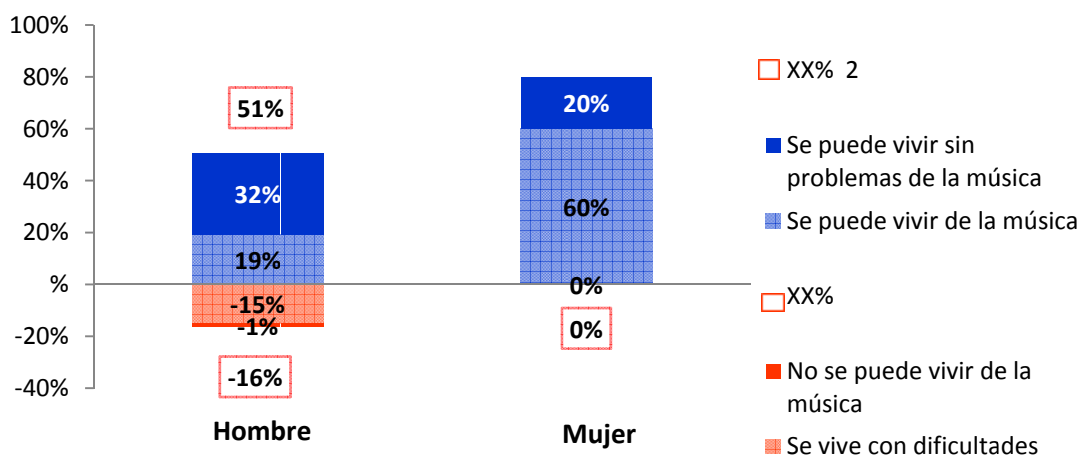
Por su parte, no existen mayores diferencias entre quienes tienen las actividades musicales como la principal fuente de ingresos y entre quienes las consideran una actividad secundaria.

Perspectiva respecto a la música como única fuente de ingresos



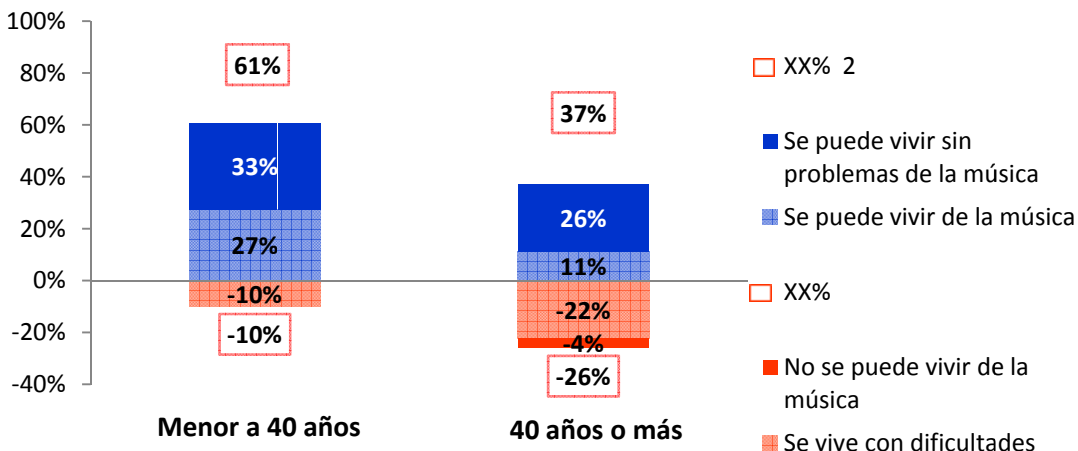
En cuanto a la opinión de si se puede o no vivir de la música como única fuente de ingreso, más de la mitad de los encuestados está de acuerdo con ello.

Perspectiva respecto a la música como única fuente de ingresos según Sexo



Si bien las mujeres perciben como más inestables sus ingresos, de las 5 mujeres que componen la muestra, 4 están de acuerdo con que es posible vivir de la música. En el caso de los hombres, un poco más de la mitad de ellos considera que es posible vivir de la música.

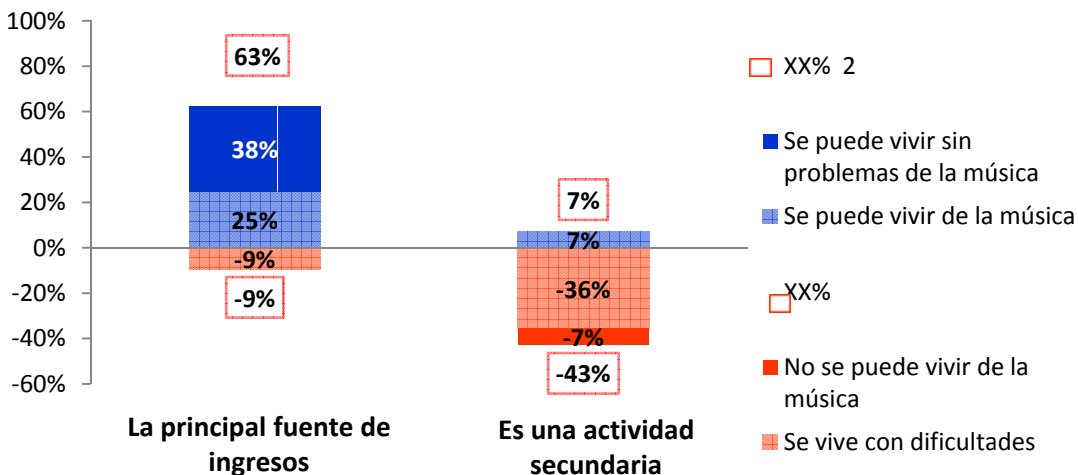
Perspectiva respecto a la música como única fuente de ingresos según Edad



Fuente: Elaboración Propia

Al comparar por edad, se observan diferencias estadísticamente significativas. El 61% de los músicos menores de 40 años consideran que se puede vivir de la música. En el caso de los músicos de 40 años o más, sólo el 37% cree que es posible, y un 26% cree que no se puede vivir de la música o que se viven con problemas.

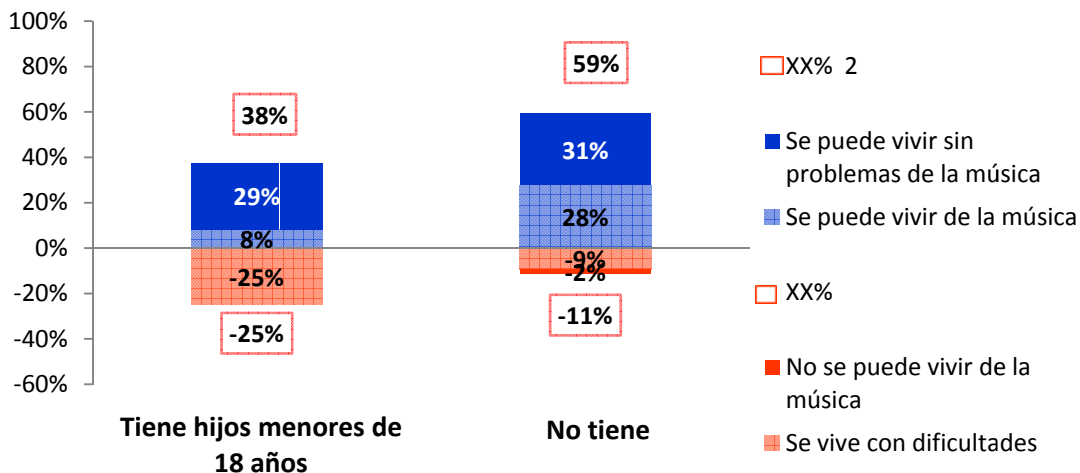
Perspectiva respecto a la música como única fuente de ingresos según Tipo de fuente de ingreso que implican las actividades musicales



Fuente: Elaboración Propia

Lo mismo sucede entre quienes tienen las actividades musicales como principal fuente de ingresos y aquellos que hacen de estas una actividad secundaria. Mientras el 63% de los primeros cree que es posible vivir bien o sin problemas de la música, sólo el 7% de los segundos lo cree. Estas diferencias también son estadísticamente significativas.

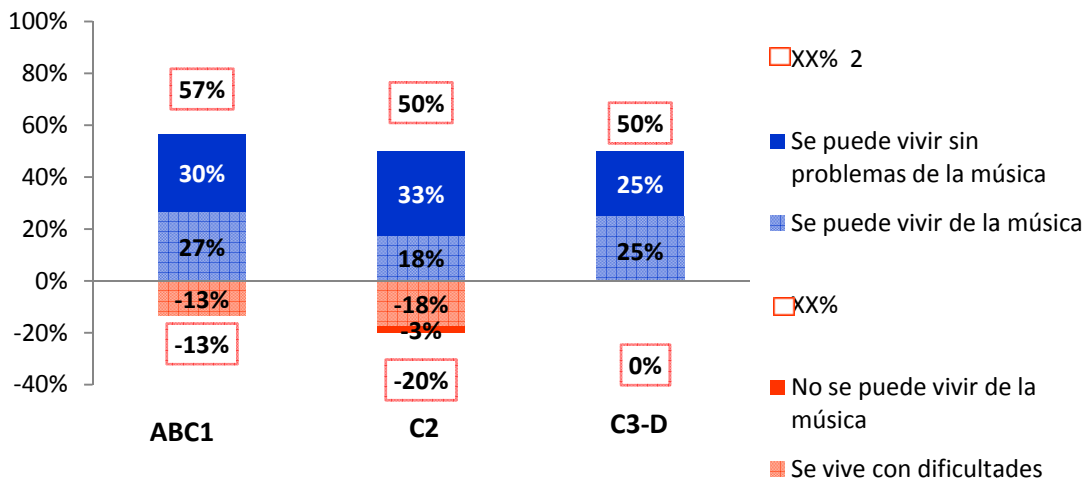
Perspectiva respecto a la música como única fuente de ingresos según Presencia de hijos menores de 18 años



Fuente: Elaboración Propia

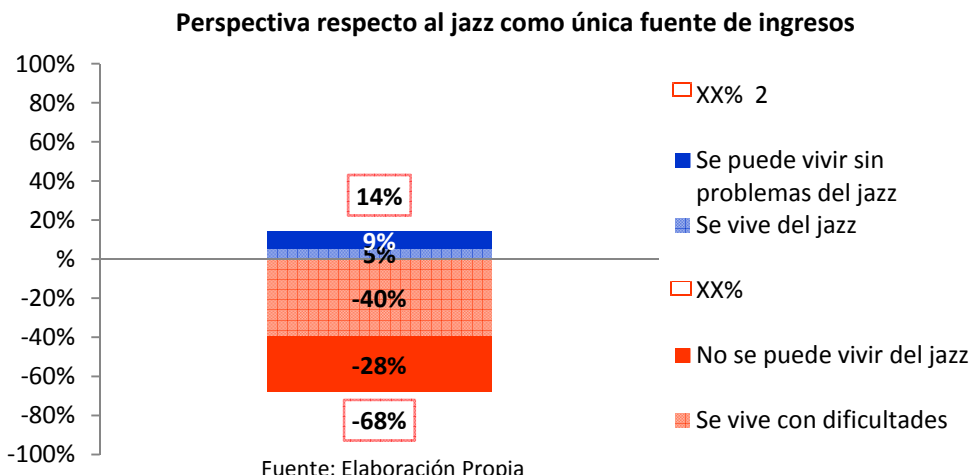
Aunque las diferencias no alcancen a ser estadísticamente significativas, se observa que es menor el porcentaje de jazzistas con hijos menores de 18 años que cree que puede vivirse de la música en comparación a aquellos que no tienen hijos menores de edad.

Perspectiva respecto a la música como única fuente de ingresos según Nivel Socioeconómico



Fuente: Elaboración Propia

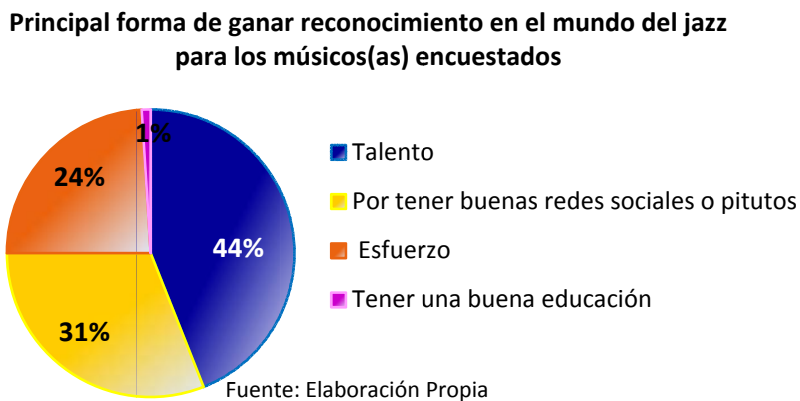
Si se establece una comparación según nivel socioeconómico de la familia de origen, tampoco se observan diferencias significativas. Destaca el hecho que no existen casos de músicos(as) procedentes de familias C3-D que crean que no se puede vivir de la música.



En lo que respecta al jazz, la gran mayoría de los encuestados estima que no se puede vivir de él. Ello, independientemente de la edad, sexo, el tipo de ingresos que implican las actividades musicales, el nivel socioeconómico de la familia de origen, y la presencia de hijos menores de 18 años.

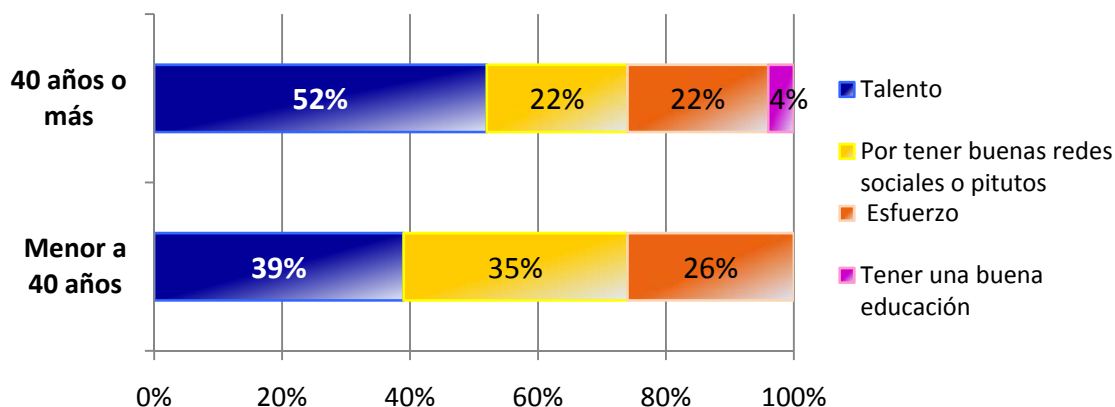
4. Principal forma de ganar reconocimiento

Los modos de ganar el reconocimiento social, además de indicar aquello que el o la jazzista cree que se necesita para lograr el éxito social como artista, también muestra el grado de justicia o injusticia que envuelve este proceso de reconocimiento:



La principal forma para ganar el reconocimiento social en el mundo del jazz es según un 44% de los encuestados(as) la posesión de 'Talento', para un 31% es el 'Poseer buenas redes de contacto o pitutos' y para un 24% el 'Esfuerzo'.

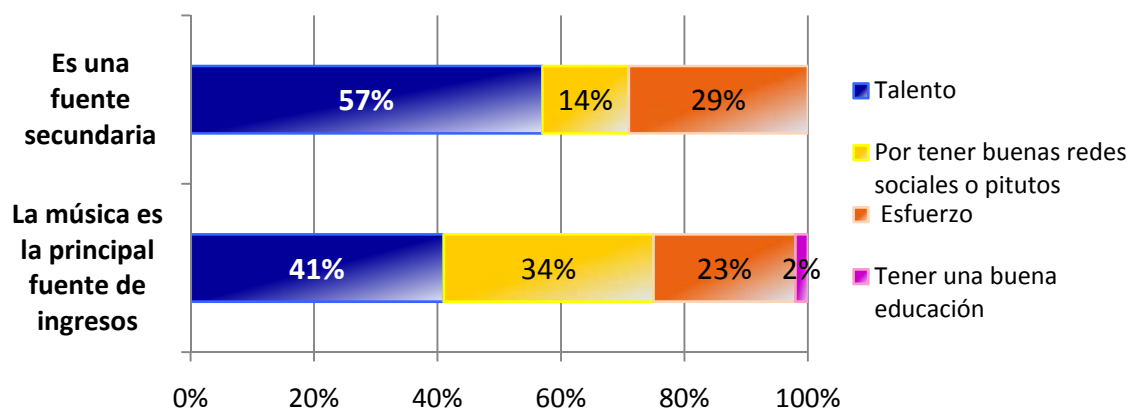
Principal forma de ganar reconocimiento en el mundo del jazz para los músicos(as) encuestados según Edad



Fuente: Elaboración Propia

Al comparar según edad, la mayoría de los músicos(as) de '40 años o más' cree que el Talento es la principal forma de ganar el reconocimiento social en el mundo del jazz, seguido por Tener buenas redes sociales y el Esfuerzo (ambas con un 22% de menciones). Por su parte, la razón que más nombran los músicos(as) menores de 40 años también es el Talento (en un 39% de las veces), y a ella le sigue la Posesión de buenas redes sociales o 'pitutos' (35%) y el Esfuerzo (26%).

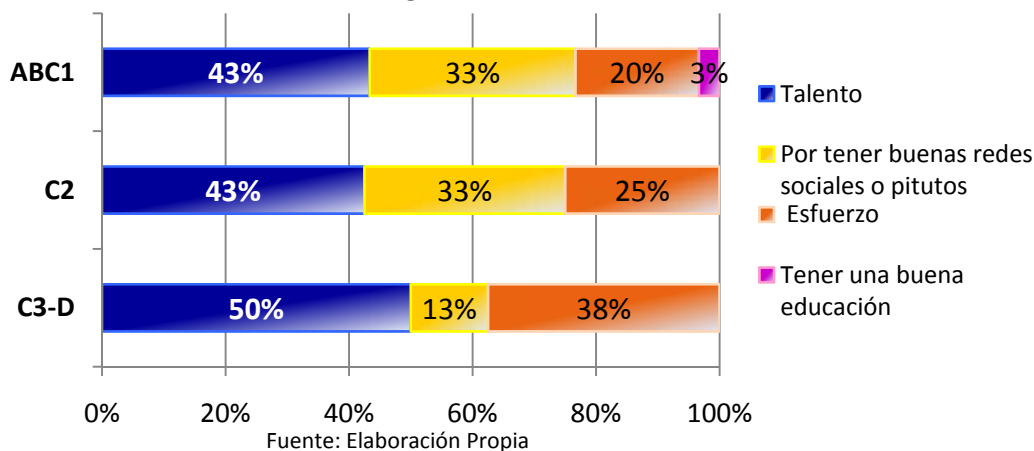
Principal forma de ganar reconocimiento en el mundo del jazz para los músicos(as) encuestados según Tipo de ingreso que implican las actividades musicales



Fuente: Elaboración Propia

Al comparar entre quienes tienen sus actividades musicales como principal fuente de ingreso y aquellos para los que es una fuente secundaria, se observa que si bien en ambos casos el talento es la razón más nombrada (41% y 57% respectivamente); para quienes la música es la principal fuente de ingreso la posesión de redes sociales es la segunda forma de obtener reconocimiento social más mencionada (34%), seguida del esfuerzo (23%). En cambio para quienes la música es una fuente secundaria, la segunda razón más nombrada es el esfuerzo (29%) y posteriormente la posesión de redes sociales o 'pitutos' (14%).

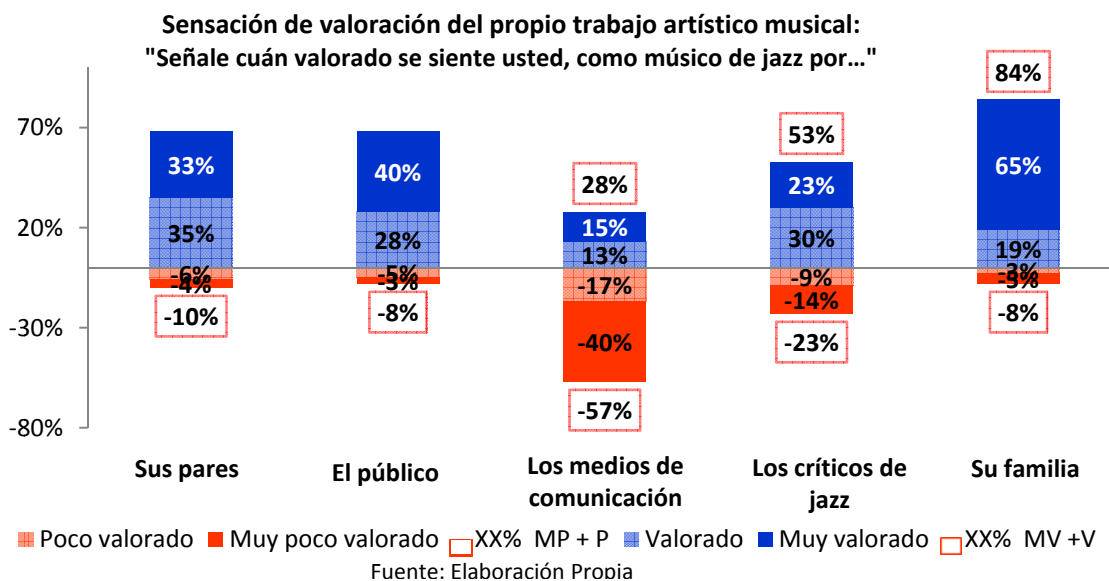
Principal forma de ganar reconocimiento en el mundo del jazz para los músicos(as) encuestados según Nivel Socioeconómico



Músicos y músicas que proceden de familias ABC1, C2 y C3-D, consideran que la principal forma de ganar reconocimiento en el mundo del jazz es a partir del Talento (43%, 43% y 50% respectivamente). Pero mientras los encuestados que vienen de familias ABC1 y C2 mencionan en segundo lugar el tener buenas redes sociales o pitutos, músicos(as) que proceden de familias C3-D nombran el esfuerzo como otra forma importante de ganar reconocimiento en el mundo del jazz.

5. Sensación de valoración del propio trabajo artístico

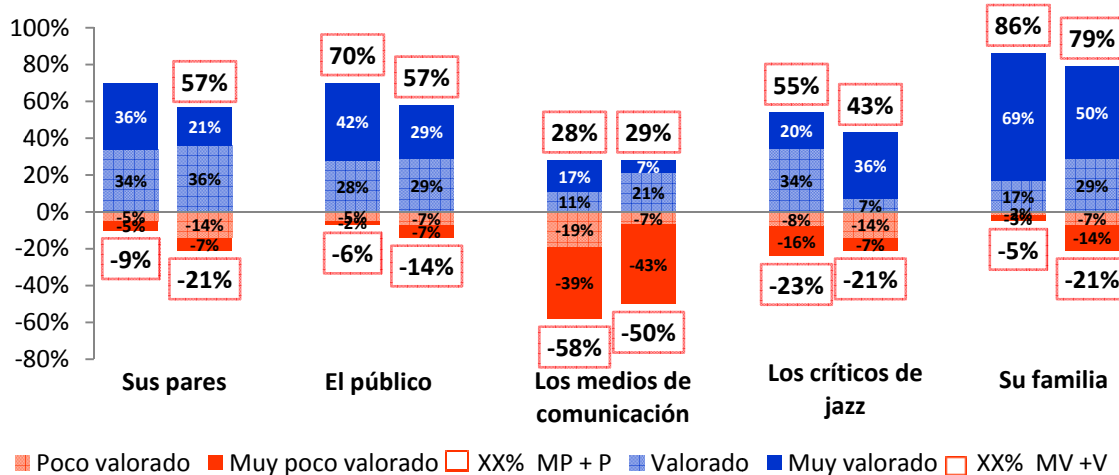
Los músicos y músicas de jazz no se sienten igualmente valorados por todos los grupos sociales. Existe la sensación de que ciertas personas valorarían de mejor modo el trabajo creativo musical que otros. Así mismo, existen ciertos grupos de músicos que se sienten más valorados que otros por diversos grupos sociales:



En lo que respecta a la percepción de la valoración que los otros tienen sobre el encuestado(a) como músico(a) de jazz, se observa que el 84% de los músicos(as) se siente Valorado o Muy

valorado por su *familia*, el 68% por sus *pares* y el *público*, un 53% por los *críticos de jazz* y un 28% por los *medios de comunicación*. Cabe destacar que el 23% de los músicos(as) del circuito se sienten Poco valorado o Muy poco valorado por los *críticos de jazz* y un 57% por los *medios de comunicación*.

Sensación de valoración del propio trabajo artístico musical segun Tipo de Ingreso que implican alas actividades musicales: "Señale cuán valorado se siente usted, como músico de jazz por..."



Nota: Las columnas ubicadas al lado izquierdo corresponden a personas que tienen las actividades musicales como principal fuente de ingresos; Las columnas al lado derecho corresponden a quienes tienen las actividades musicales como fuente secundaria.

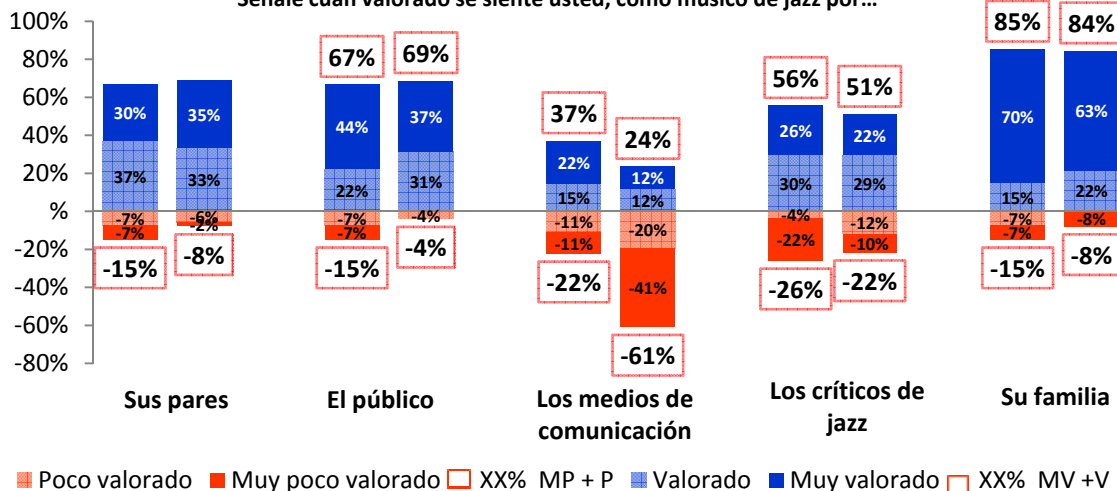
Fuente: Elaboración Propia

En general, los encuestados(as) que tienen la música como principal fuente de ingresos se sienten levemente más valorados por su *familia*, el *público* y sus *pares* que quienes tienen las actividades musicales como una fuente de ingresos secundaria. La evaluación de ambos grupos es similar en cuanto a la percepción de los *medios de comunicación* donde la mayoría se considera Poco valorado o Muy poco valorado.

En lo que respecta a su sensación de valoración de los *críticos de jazz*, quienes tienen sus actividades musicales como una fuente de ingresos secundaria se sienten levemente más valorados que aquellos que la tienen como su principal fuente de ingresos.

Sensación de valoración del propio trabajo artístico musical segun Edad:

"Señale cuán valorado se siente usted, como músico de jazz por..."



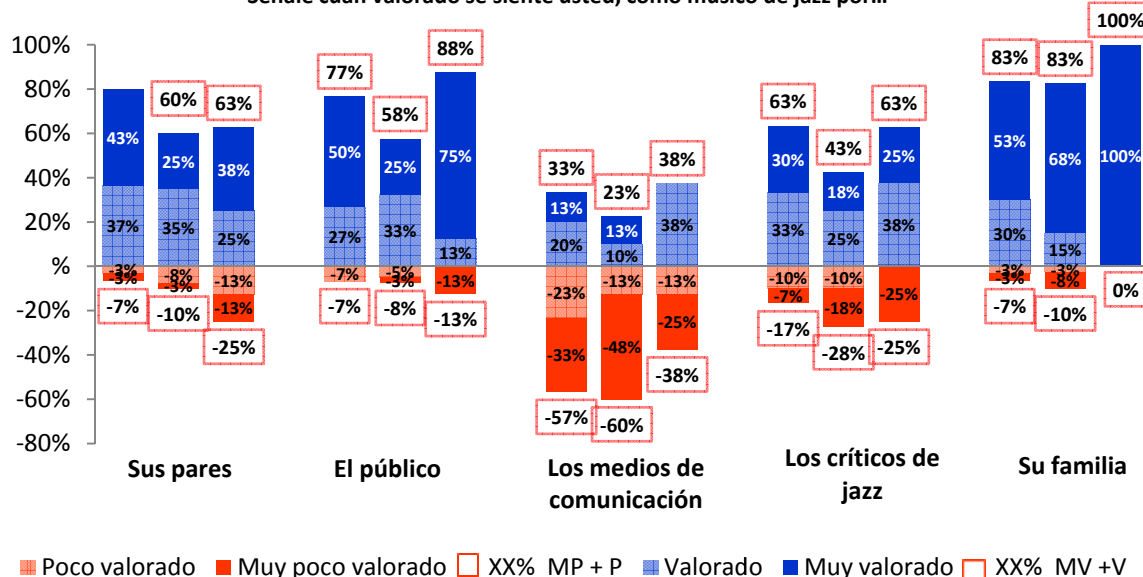
Nota: Las columnas ubicadas al lado izquierdo corresponden a músicos/as de 40 años o más; Las columnas al lado derecho corresponden a músicos/as menores de 40 años.

Fuente: Elaboración Propia

La sensación de valoración del propio trabajo artístico presenta pocas variaciones al compararlo por la edad de los encuestados(as). El único aspecto en el que se aprecian diferencias importantes es en la sensación de valoración de los *medios de comunicación*: Los músicos menores de 40 años se sienten mucho menos valorados por los *medios de comunicación* que los músicos de 40 años o más.

Sensación de valoración del propio trabajo artístico musical segun Nivel Socioeconómico:

"Señale cuán valorado se siente usted, como músico de jazz por..."



Nota: Las columnas ubicadas al lado izquierdo corresponden a músicos/as que proceden de familias ABC1; las columnas del medio a C2; y las columnas al lado derecho a C3-D.

Fuente: Elaboración Propia

Los músicos(as) que proceden de familias ABC1 se sienten más valorados por sus *pares* (80%) y los *críticos de jazz* (33%) en comparación a quienes vienen de familias C2 y C3-D. Quienes proceden de familias C3-D se sienten más valorados por el *público* (88%), los *medios de comunicación* (38%), los *críticos de jazz* (33%) y su *familia* (100%).

6. Perfil de Seguridad laboral

A través de la realización de un análisis de tipologías en las que se incluyeron las variables "Sensación de protección-desprotección frente a las condiciones particulares de los trabajadores del sector cultural", "Estabilidad de los ingresos", "Se puede o no vivir de la música" y "Se puede o no vivir del jazz", se generaron 2 grupos diferenciados.

ANOVA

	Cluster		Error		F	Sig.
	Mean Square	df	Mean Square	df		
G1. Frente a las condiciones laborales particulares a las que se enfrentan los trabajadores del sector cultural, y en una escala del 1 al 5 donde 1 implica 'muy desprotegido' y 5 'muy protegido. 'Ud. se siente:	31,227	1	1,039	74	30,058	,000
De una escala del 1 al 5, donde 1 es muy inestable y 5 muy estable. ¿Qué tan estable considera sus ingresos?	85,910	1	,750	74	114,523	,000
En una escala del 1 al 5, donde 1 implica 'No se puede vivir de la música' y 5 'Se puede vivir sin problemas de la música', ¿Cuál es su perspectiva respecto a la música como única fuente de ingresos?	13,278	1	1,037	74	12,800	,001
G23. ¿Y respecto al jazz?	9,345	1	1,349	74	6,926	,010

El primero de estos grupos, está compuesto por 32 casos y corresponde a los músicos que perciben una situación de seguridad laboral; el segundo grupo se compone de 44 músicos que experimentan una situación de inseguridad laboral. Todas las variables incluidas en el modelo son significativas y contribuyen a él, sin embargo al establecer cruces por chi-cuadrado o Anova con otras variables incluidas en la encuesta no se logró encontrar variables independientes sociodemográficas significativas en las que pudiese definirse la composición de los grupos.

Esto puede deberse a que el tamaño de la muestra no es lo suficientemente grande como para poder generar diferencias significativas con tan pocos casos. Pero la construcción de ambos grupos a partir de las variables mencionadas puede servir para futuros estudios con el fin de identificar un perfil asociado a la seguridad laboral de los artistas.

Resumen General del Capítulo:

Los músicos(as) de jazz -como el general de los artistas-, son sujetos doblemente vulnerables. Son vulnerables al enfrentarse a formas de trabajo atípicas marcadas por una fuerte flexibilidad laboral. Y lo son también porque su trabajo está siendo permanentemente juzgado y comparado con el de otros artistas.

La distinción que realizan los músicos respecto al público, el Estado y quienes practican otros géneros musicales, sirve para identificar aquello que el músico(a) no es. En este sentido, las separaciones analíticas hablan también de disposiciones identitarias. Y el cierre social es tanto producto como productor de la segregación que puedan sufrir los músicos de jazz.

Ahora bien, a pesar de esta vulnerabilidad que afecta la identidad de los artistas y la representación que hagan de sí mismos y el resto, la mayoría de los músicos(as) que fueron encuestados se consideran más profesionales que semiprofesionales. Esta nota varía según el grupo del que se trate: mujeres se consideran en promedio menos profesionales que los hombres, y quienes tienen las actividades musicales como una fuente secundaria se consideran en promedio menos profesionales que aquellos que hacen de las actividades musicales su principal fuente de ingresos.

Entre los elementos que los jazzistas consideran importantes para distinguir entre músicos(as) de jazz profesionales y semi profesionales, priman 2 menciones: Por un lado la profesionalidad se manifiesta mediante el desenvolvimiento musical que demuestre poseer la persona, en su habilidad para recorrer e interpretar distintos lenguajes en el mundo musical. En segundo lugar, y desde un enfoque más tradicional: algunos músicos(as) consideran que se es profesional cuando el artista tiene ingresos que provienen principalmente de los trabajos musicalmente relacionados.

En cuanto a las características que definirían parte de la personalidad del jazzista (y mencionadas por los propios implicados), se encuentra la idea que el jazzista posee una alta adaptabilidad para recorrer distintos géneros musicales, una profusa creatividad, que presenta un elevado desarrollo intelectual y que a través de la ejecución musical comparte su posicionamiento en el mundo (es un(a) político(a) en aquel lenguaje). Todos estos elementos puede ser considerados subdimensiones del desenvolvimiento musical.

En la representación que los músicos(as) se hacen del jazz, EEUU sigue ocupando un lugar privilegiado. Es visto como un ejemplo de calidad musical de los artistas, a la vez que presentan un manejo social superior. Por su parte, no existe una posición consensuada respecto a la existencia de un jazz chileno. Mientras algunos no creen que pueda hablarse de jazz chileno porque estiman que lo que se realiza en el país es una copia del jazz norteamericano, otros señalan que el jazz ya es música globalizada, por lo que cualquier intento de integrar códigos nacionales al jazz, responde a una práctica globalizada.

Entre quienes sí consideran que existe un jazz chileno, creen en ello porque hay un trabajo permanente de creación en el circuito, y porque el jazz que se realiza en el país comparte tanto códigos musicales propios como elementos idiosincráticos. El no contar con muchos críticos de

jazz, ha implicado una laxitud en las reglas del jazz que tienen por consecuencia una mayor permisividad. A pesar de estas diferencias respecto a la existencia de un jazz chileno, la gran mayoría de los encuestados considera que el jazz condiciona de forma importante un modo de ver la vida: ser jazzista es una práctica adscriptiva a la vez que el jazz es generador de prácticas y disposiciones.

X. Conclusiones

I. Sobre la Trayectoria y formación de los y las jazzistas del circuito Santiaguino

Las características sociodemográficas y sociales de los músicos y músicas de jazz del circuito Santiaguino presentan un importante componente de homogeneidad que nos aproximan a una interpretación estructural y Bourdesiana. Al menos en lo que respecta a sus trayectorias y posibilidades.

Tanto quienes practican jazz como quienes lo escuchan, pertenecen preferentemente a los dos últimos quintiles de ingreso. Así lo demuestra el hecho que el 90% de los jazzistas encuestados procedan de familias ABC1 y C2; que la mayoría cuente con padres o madres que cursaron una educación superior completa; y el hecho que hoy por hoy, el 71% de los encuestados y encuestadas viva en comunas de Santiago Oriente o en Santiago Centro.

La relación entre músico(a) y público es por excelencia endogámica. La encuesta de consumo cultural realizada el año 2009 a través del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes demuestra que el jazz es el género más escuchado en los niveles medios y acomodados, aún más que la música clásica y el rock. Es así como el 69% de los encuestados que prefieren el jazz en la encuesta de consumo cultural pertenecen a los niveles socioeconómicos ABC1 y C2, ampliándose a un 96% si se incluye el nivel C3, y donde su escucha frecuente en los niveles D y E es escaso o nulo.

Esta endogamia nos lleva a considerar las condiciones de posibilidad de la elección profesional o recreativa de un músico(a) de jazz. Quienes no tienen acceso o preferencias musicales por un determinado género musical es poco probable que desarrollen el interés y las habilidades necesarias para practicarlo. Como señaló uno de los entrevistados:

“El jazz en Chile es considerado súper de elite, es de una elite. De hecho, cuando vamos con la retaguardia a las poblaciones, cuando llevábamos a la banda por algo más socialmente, te das cuenta que la gente no te escucha porque no tiene idea”

Quienes han decidido practicar el género no sólo tienen, por lo general, una situación económica aventajada, también cuentan con familiares que practican actividades musicales – sean o no profesionales- en forma constante. Esto es una realidad para el 60% de los casos.

Este hecho también fue apreciado durante la realización de las entrevistas de profundidad. En ellas, se constató que la escucha musical frecuente solía estar presente en la familia en la que se criaron los entrevistados. En este sentido, no sólo la mayoría de los jazzistas tenían familiares que realizaban alguna actividad musical, también existía al interior de los hogares donde se formaron una predisposición a escuchar música de diversa índole:

“...desde siempre en mi familia ha habido música. No porque hubiera un músico en la familia, sino porque a mi padre le encantaba la música. Entonces

yo, los recuerdos que tengo desde los 4-5 años eran de escuchar muchos discos orquestados”

Cabe destacar que otras formas no excluyentes de acercarse a la música y mencionadas durante la realización de entrevistas en profundidad, fueron a través de bandas escolares y producto de la influencia de los medios de comunicación, específicamente la televisión.

Mientras las bandas escolares se conciben como una estrategia de integración que procede desde organizaciones municipales para la integración de los jóvenes (como es el caso de la Big Band de Conchalí), la influencia de la televisión en la decisión por dedicarse a la música se constituye como un fenómeno relativamente reciente. Recordemos como músicos jóvenes que fueron entrevistados remarcaron la importancia que tuvo la televisión para querer convertirse en un artista musical y cómo las nuevas tecnologías facilitaron el conocimiento y abarataron costos de producción. Desde esta perspectiva, sería interesante considerar en futuras investigaciones cómo la masificación de la televisión y medios como el internet posibilitan la creación de nuevas expectativas en la población y abren posibilidades que previo a ello estaban vedadas por una falta de conocimiento o proximidad con dicha realidad.

Debido a la transmisión familiar, las bandas escolares y la influencia de los medios, no es extraño que la mayoría de los y las jazzistas que fueron entrevistados reconozcan que su acercamiento a la música es a edad temprana, pues está relacionado al ambiente donde estos se desenvuelven y el capital cultural que heredan por transmisión familiar.

Pero no todo se explica a través del *habitus*, pues este no clarifica por qué precisamente el músico(a) decide serlo y no sus compañeros. La práctica, la emoción y disposición que se tenga frente a la música (y gracias a la música) son aspectos fundamentales que no debemos olvidar. La teoría de las mediaciones nos permite construir parte de este eslabón perdido. Es así como este acercamiento temprano a la música tenía muchas veces una disposición lúdica. La música es considerada un juego en la infancia y juventud de los y las jazzistas:

“De ahí seguimos practicando en el colegio con Moncho Romero, nos juntábamos... había como un juego. El juego nuestro era quien le copiaba mejor a los discos. Entonces pasábamos horas y horas acompañando a un disco o un tema. Y después de eso nos íbamos a jugar una pichanga, entonces era un juego”

Al igual que el acercamiento a la música, el interés por el jazz también es facilitado por un *habitus* familiar, por las escuelas de música para jóvenes o por profesores particulares. La introducción familiar al jazz puede darse tanto por la escucha frecuente de éste género, tanto como por la práctica -aficionada o profesional- en la familia de origen del jazzista.

“Fue familiar, mi abuelo escuchaba jazz, él siempre escuchaba jazz. No me acuerdo desde qué edad empecé a escucharlo pero debe haber sido desde muy chico, porque los fin de semana siempre iba donde mi abuelo y mi familia en general era como muy buena para escuchar música. Mi viejo cantaba ópera, no profesionalmente, pero cantaba y las reuniones familiares eran con mucha música, mi vieja tocaba piano, mi viejo cantaba, después mi abuelo colocaba jazz”

Las escuelas de música también son un importante componente para la generación del interés por el jazz. La Big Band de Conchalí e instituciones similares sirven como un puente para la integración de jóvenes y la formación de futuros jazzistas. Un importante número de los jazzistas más destacados a nivel nacional proceden de dicha institución.

“Tuve que esperar hasta sexto para poder entrar a una big band en Conchalí. Entonces estuve esos tres años hinchando por tener un saxo y todo. Y ahí lo primero que te enseñan es jazz, por suerte”

Las casualidades se disuelven. La mayoría de quienes han decidido tocar jazz, cuentan con un *habitus* necesario para considerar aquella una opción válida. No podemos explicar desde la teoría crítica de Bourdieu por qué cada persona individualmente opta o no por ser músico o música, pero sí podemos cerciorarnos que quienes han decidido tocar jazz, cuentan con un *habitus* necesario para considerar aquella una opción válida.

Como señala uno de los entrevistados/as:

“Yo creo que los espacios están, pero no está la cultura de ir a escuchar. Entonces en realidad, pedir más espacios para que lleguen dos pelagatos, sería contraproducente. Porque es una música extraña y demasiado intelectual para las personas naturales. Si no tenís una introducción al jazz, ojalá de chico, por último real interés de lo que está haciendo el músico...”

Esta composición socioeconómica de los y las jazzistas parece acentuar su homogeneidad ascendente en los últimos años. De los jazzistas menores de 40 años, el 47% procede de familias ABC1 y un 49% de familias C2. Mientras músicos(as) de 40 años o más, proceden en un 56% de familias C2, y en un 22% de familias C3 y D o ABC1 igualmente. Estas diferencias etarias entre músicos de distinto nivel socioeconómico son inclusive estadísticamente significativas.

Ahora bien, esta divergencia puede fundarse en dos motivos no excluyentes. En primer lugar, en medida que existe un aumento de los niveles educativos de la población, aquello puede verse reflejado en la construcción del índice socioeconómico ESOMAR. Desde esta perspectiva, lo que se observa es un cambio global en la sociedad chilena, dotada de mayores niveles de escolarización con el paso de los años.

Por otra parte, puede que efectivamente, con la introducción de nuevas escuelas de educación superior relacionadas al jazz, se esté viviendo un proceso de elitización de las y los nuevos músicos que ingresan al mercado laboral. Dicho proceso se observa también a niveles discursivos: como veremos más tarde, existe un temor por parte de los músicos de 40 años o más de que se esté desarrollando un tipo de jazz demasiado abstracto y complejo para la sociedad.

De las 5 carreras que más estudiaron los jazzistas (independientemente de haberlas finalizado o no), las 4 primeras están directamente relacionadas a la música: El 40% de los encuestados cursó al menos un año de interpretación musical, un 26% estudió licenciatura en música, un 18% Composición y Arreglo y un 9% Pedagogía en Música.

Este estudio de carreras relacionadas a la música es más acentuado en jazzistas menores de 40 años que en músicos de 40 años o más (82% vs 52%), en jazzistas que hacen de las actividades musicales su principal fuente de ingresos en comparación a quienes hacen de ella una fuente secundaria (81% vs 29%) y en quienes proceden de familias ABC1 y C2 en comparación a quienes proceden de familias C2 y C2 (77%, 773% vs 50%).

Del mismo modo, el porcentaje de músicos y músicas de jazz que tienen una educación superior universitaria completa es bastante mayor en aquellos casos en que el encuestado/a procede de una familia de nivel socioeconómico ABC1 (57%) que aquellas que proceden de familias C2 (50%) y aún más de C3 y D (25%). De tal forma, se observa que las desigualdades de origen se mantienen. Dado estas características puede que quienes estudien carreras relacionadas a la música tengan sus necesidades económica relativamente resueltas o cuenten con la suficiente estabilidad de ingresos familiar para poder tomar la decisión de dedicarse a las actividades musicales como principal fuente de ingresos.

En total, un 72% de los músicos y músicas de jazz estudió al menos una carrera musical (independientemente de haberla terminado o no). Porcentaje bastante mayor que el presentado en el estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural. Allí, el 51% de quienes trabajan en el área musical, cuentan con estudios superiores relacionados a la música.

El panorama es levemente distinto en cuanto a los niveles de titulación que tienen los encuestados y encuestadas. No se aprecian diferencias por edad, pero sí existe un mayor porcentaje de titulación entre quienes tienen las actividades musicales como una fuente secundaria que en aquellos que hacen de estas su principal fuente de ingresos, y entre quienes proceden de familias ABC1 y C2 en comparación a aquellos que venían de familias C3 y D. Con esto, vemos que las desigualdades sociales entre músicos provenientes de situaciones económicas diferenciadas, mantienen una desigual distribución de capital cultural institucionalizado.

En este sentido, la práctica del jazz no solo vive un proceso de elitización creciente en los últimos años, también en él participan personas con mayor capital cultural incorporado en comparación a otros géneros o estilos musicales.

Resulta paradójico que, siendo el jazz un género musical donde sus artistas tienen altos niveles de educación superior musical y un importante porcentaje de titulación, le asignen un papel preponderante al autodidactismo como forma de aprendizaje musical, mucho más que en el promedio de trabajadores musicales o de artistas a nivel general¹⁹

Quizá ello pueda explicarse por la práctica temprana del instrumento, que se concibe como una forma de aprendizaje previa al curso de estudios superiores.

Otra razón para explicar por qué los estudios superiores no son considerados el principal mecanismo para aprender el dominio del instrumento musical en los músicos y música de jazz,

¹⁹ Esto se aprecia al comparar las formas de aprendizaje artístico que nombran los músicos de jazz en éste estudio y los resultados del estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural del año 2004. Para mayor información, consultar el capítulo I de resultados.

es que existe una postura crítica en torno a ellos. La educación superior formal no entregaría las herramientas necesarias para dedicarse al jazz, siendo incluso un obstáculo para ello, por lo que no se le asignaría un papel preponderante en el aprendizaje:

“Por lo que recuerdo la formación de la Escuela de Artes de la Chile es para hacerte un músico de orquesta, no para ser un músico, o sea, ni siquiera te entrega las herramientas como para decir ‘tú vas a ser un músico de la orquesta, tú vas a ser un músico de la línea de tal orquesta’”

A nivel general, el 40% de los músicos y músicas de jazz menciona que la principal forma de obtener el dominio de su instrumento principal fue el autodidactismo, seguido del aprendizaje con un maestro en el 35% de las ocasiones y de los estudios superiores en Chile con un 12% de menciones.

También resulta llamativo que la preponderancia asignada al autodidactismo es mayor en músicos que proceden de niveles socioeconómicos acomodados. El 37% de los músicos(as) que proceden de familias ABC1 y el 48% de quienes proceden de familias C2 declaran que el aprendizaje autodidacta fue la principal forma de obtener el dominio de su instrumento, en contraste con un 13% de menciones en aquellos que proceden de familias C3 y D.

Nuevamente divisamos una paradoja, quienes cuentan con una mayor cantidad de estudios superiores relacionados a la música son quienes entregan mayor preponderancia al autodidactismo como forma de aprendizaje musical. Mientras que aquellos que proceden de situaciones comparativamente más desventajadas (C3 y D) y cuentan con menores niveles de educación formal, son los que menos importancia asignan al autodidactismo, privilegiando el aprendizaje con un maestro (38%) y los estudios superiores (25%).

Al sumar las tres principales formas de obtener el dominio del instrumento principal, el autodidactismo es mencionado por el 81% de los encuestados y encuestadas, siendo la forma más mencionada de aprender el manejo de su instrumento. Esta es seguida a distancia por el aprendizaje con un maestro (58%) y los estudios superiores en Chile (39%).

En el estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural existe una tendencia distinta. Los estudios superiores son la forma más mencionada por el general de trabajadores del sector cultural para aprender su actividad artística-cultural (59%), seguida del aprendizaje autodidacta (51%) y de los talleres o cursos (25%). En el caso de aquellos trabajadores culturales del área musical, también los estudios superiores son los más mencionados (64%), seguido del aprendizaje autodidacta (51%) y del aprendizaje con un maestro (30%).

Cabe constatar que el aprendizaje con un maestro se posiciona como una estrategia importante tanto para las y los jazzistas encuestados como para los trabajadores culturales del área musical. De tal modo, puede que este tipo de aprendizaje cobre mayor relevancia en el caso de la música, en comparación a otro tipo de actividades artísticas y culturales.

Ahora bien, la homogeneidad en el circuito de jazz no sólo se aprecia en términos etarios y socioeconómicos, sino también sexuales. El 94% de los jazzistas encuestados son hombres, y el 6% restante mujeres. Los resultados obtenidos del estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural también apuntan a una mayoría masculina, pero en niveles

más moderados. Allí, el 64% de los trabajadores culturales en general y el 73% de quienes trabajan en el área musical lo son.

Pero en la práctica del jazz no sólo existe una mayoría masculina, también la distribución de tareas e instrumentos está fuertemente marcada. El 97% de los hombres encuestados tiene por instrumento principal uno de tipo físico no vocal, mientras el 100% de las mujeres encuestadas domina preferentemente la voz.

Así, frente a la hipótesis planteada:

Las características sociodemográficas de los músicos de jazz chilenos pertenecientes al circuito santiaguino, tenderán a la homogeneidad. Vale decir, se estima que habrá un perfil predominante del músico de jazz chileno. Siendo este preferentemente hombre, de clase media o media alta, con un nivel de enseñanza media completa y con estudios superiores.

Se aprueba la hipótesis, ya que en definitiva el músico de jazz suele ser de sexo masculino, procedente de familias ABC1 o C2, que habita regularmente en Santiago oriente o Santiago centro, y con una mediana de 33,5 años. Como veremos más adelante, este perfil homogéneo se acentúa en el caso de músicos que tienen las actividades musicales como su principal fuente de ingresos. Resulta especialmente fructífero invocar a la teoría de Pierre Bourdieu, quien reconoce la importancia del habitus de las personas para explicar las trayectorias sociales y posibilidades asociadas.

Sin un determinado nivel adquisitivo, sin las predisposiciones familiares a escuchar y practicar música o las facilidades que estos otorguen para que sus hijos(as) puedan tocar un instrumento musical, es poco probable que se conforme un músico(a) de jazz.

Los encuestados(as), si bien reconocen que el jazz es un género musical difícil de digerir y en ocasiones elitista. Asignan principalmente a su esfuerzo personal y disciplina el aprendizaje y dominio de su instrumento musical. Cuestión que revelamos como paradójica al observar que los niveles de estudio superior son bastante más altos en los músicos(as) de jazz que en los trabajadores musicales de otras áreas, y sin embargo le asignan una importancia mucho mayor al autodidactismo que éstos.

A su vez, el jazz parece ser en muchas maneras un género con estadísticas extremas en comparación al promedio de trabajadores musicales: son casi totalmente hombres, con altos niveles de educación formal y que asignan una especial importancia al aprendizaje autodidacta. Estos extremos pueden, como veremos en el resto de las conclusiones, condicionar una forma particular del ser jazzista en Santiago.

II. Sobre la situación laboral de los y las jazzistas

Los resultados arrojados por la encuesta y entrevistas realizadas revelan una coincidencia importante entre la literatura existente en torno a las condiciones laborales de los artistas a nivel mundial y aquellas propias de los músicos(as) de jazz de Santiago. La recurrencia al pluriempleo, los altos niveles educativos, la inestabilidad laboral, el trabajo temporal, el énfasis en la creatividad y la imagen de un artista emprendedor, son componentes que emergen como situaciones extendidas en el circuito. Dichas características del trabajo del y la jazzista serán analizadas en la presente sección.

A. Profesionalización en el jazz

Una característica distintiva del circuito de jazz chileno es que este posee condiciones profesionalizantes. La totalidad de los músicos que conforman la muestra reciben una retribución por sus actividades musicales. Esta retribución se da ‘siempre que se realiza la actividad’ para el 81% de los encuestados(as), y ‘a veces’ en el 19% de los casos.

Por su parte, el 76% de los jazzistas encuestados(as) señala que las actividades musicales son su única fuente de ingresos, un 6% que es la principal fuente de ingresos y sólo un 18% mantiene a esta como una actividad secundaria, pues se tienen otros trabajos no relacionados a la música.

Dado que el porcentaje de músicos(as) menores de 40 años que tienen sus actividades musicales como principal fuente de ingresos (97%) es mayor que los músicos de 40 años o más (63%), podemos especular que existe una tendencia hacia la profesionalización musical en su sentido más tradicional. Es decir, son cada vez más los jazzistas que viven de sus actividades musicales y obtienen de ellas su principal fuente de ingresos. Factor que coincide con la apertura de programas de educación superior especializados en el jazz y la música, siendo cada vez más los jazzistas que cuentan con estudios superiores relacionados con la música.

Son además los propios entrevistados quienes otorgan un peso importante a vivir de las actividades musicales para considerar que se es un músico(a) profesional:

“Creo que de ahí viene la palabra de profesión, a lo que te dedicas, si trabajas de la música y además trabajas de pedagogía, ambas son tu profesión. Ahora si el jazz es tu hobby y no trabajas de ello, no”.

La profesión sigue vinculada para algunos de los músicos(as) entrevistados, al hecho que se debe vivir de las actividades musicales para ser considerado músico(a). De otro modo se está ante un aficionado o un músico(a) semi profesional.

El tipo de ingreso funciona así como una barrera que facilita el cierre social y delimita a los jazzistas. Pero no todos los entrevistados comparten este criterio a cabalidad; aunque la mayoría reconoce la importancia de los ingresos, también el talento y el dominio musical son componentes importantes para llegar a ser un músico(a) profesional.

Sucede que los cada vez más números músicos que viven de sus actividades musicales, también cuentan con un perfil socioeconómico familiar más acomodado. La gran mayoría de ellos procede de familias del nivel C2 (48,4%) y ABC1 (42,2%), mientras quienes tienen sus actividades musicales secundarias proceden principalmente de familias C2 (64,3%), seguido de ABC1 (21,4%) y de C3 (14,3%).

Este nivel socioeconómico de la familia de origen no afecta visiblemente en la retribución pecuniaria que reciben los músicos y músicas por sus actividades musicales, pero nos habla de una homogeneización social creciente en los músicos(as) que componen el circuito de jazz. En este sentido, el concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu en vez de atenuarse por los posibles avances sociales experimentados en nuestro país, cada vez se vuelve un elemento más relevante a la hora de determinar las trayectorias de los jazzistas del circuito de Santiago.

En cuanto al ingreso promedio que reciben los y las jazzistas por sus actividades musicalmente relacionadas, este presenta diferencias esperables entre quienes tienen las actividades musicales como principal fuente de ingresos y aquellos que la tienen como fuente secundaria. Es así como el 50% de los jazzistas que tienen las actividades musicales como una fuente secundaria reciben por esas actividades menos de \$100.000 pesos mensuales. Por otra parte, el 50% de los jazzistas que tienen las actividades musicales como principal fuente de ingresos, reciben más de \$500.000 mensuales por ellas.

También se observan diferencias visibles por edad, aunque no alcancen a ser estadísticamente significativas. Son más los músicos de 40 años o más que reciben menos de \$100.000 por sus actividades (22%), pero también que gana más de \$700.000 (33%). En el caso de quienes tienen menos de 40 años, sólo un 4% percibe menos de \$100.000, pero también son menos quienes alcanzar a ganar mensualmente más de \$700.000 (20%).

Las diferencias entre los polos de ingreso pueden explicarse debido a dos factores que se complementan. Por un lado, al existir una tendencia profesionalizante en el mundo del jazz, habría menores casos de músicos(as) menores de 40 años que ocupan los tramos de ingreso más bajos. Pero a su vez, el alcanzar una categoría de ingresos superior a \$700.000 requiere de reputación, característica que muchas veces están asociadas a una trayectoria laboral que requiere de una consolidación paulatina y temporal.

B. La imagen del/la artista emprendedor(a): La flexibilidad como problema y necesidad

En el ejercicio de la profesión jazzística en Chile existe una fuerte valoración al proceso de autorrealización personal, la perseverancia y la creatividad. Todas ellas son a la vez características que se adecúan a la idea del emprendedor moderno. Sujeto que por sus propios medios es capaz de afrontar las dificultades impuestas por el medio.

Tal predisposición no es una particularidad del circuito de jazz de Santiago. Como bien revisamos en el desarrollo teórico de esta investigación, las carreras artísticas por lo general

presentan rasgos de flexibilidad laboral, autogestión y procesos de creatividad que se erigen como modelos actuales del trabajador en mercados altamente competitivos (Menger, 1999).

Así, aunque las artes parezcan estar fuera del mercado y construir un mundo de representaciones bajo otros códigos (muchas veces incluso en oposición política directa a los sistemas de mercado), sus creadores son uno de los principales representantes del ideal de trabajador en el actual desarrollo del capitalismo.

En lo que respecta a los resultados de la presente investigación, se aprecia que esta concepción del artista emprendedor no es una postura consciente, sino que se revela discursivamente a través de prácticas que unidas construyen este tipo ideal, acompañado de un fuerte sentido de realización personal.

Es así como durante las entrevistas, algunos músicos(as) señalaron que si bien la situación laboral de los jazzistas podía ser adversa, el esfuerzo y la búsqueda de oportunidades eran actitudes necesarias para poder vivir y ser músico(a). El fracaso correspondería a la ausencia de estas disposiciones:

“Entonces, yo creo que cualquier esbozo de queja no sirve, a menos que sea con una energía constructiva, cachai. Pero si no, no, no hay que quejarse, o sea, ya estai viviendo de la música, yo igual como que vivo del jazz, toco jazz, enseño jazz, ¿cachai? Yo vivo del jazz un poco, no pienso ganar harta plata, pero... hay que esforzarse más no más para ganar más plata”

Por esto, trabajar de noche o durante sábados, domingos y festivos son regularidades del trabajo que deben ser asumidas. En caso de no aceptarlos, no se está capacitado para ser músico(a) de jazz:

“...Y las pegas que son de noche, asume no más po’. Si eres músico y no te gusta tocar de noche, no te gusta trabajar, entonces búscate otra profesión”

Además de esta recurrencia al trabajo nocturno o en días festivos, las oportunidades laborales no se distribuyen equitativamente durante el año. Los músicos y músicas de jazz deben desarrollar estrategias de ahorro y mantención, con el fin de solventar sus costos de vida en períodos de menor actividad. Es decir, deben ser activos, trabajadores, cautos, calculadores:

“...por ejemplo: marzo, abril, mayo, son meses que la actividad musical cesa un poco, y claro, uno está acostumbrado ya a prepararse a fin de año cuando hay las mejores pegas, empezar a ahorrar para los meses que son un poco más complicados”

Bajo estas características asumidas por los jazzistas, la flexibilidad es tanto un problema como una necesidad. La necesidad existe en cuanto las particularidades del trabajo obligan a adaptarse a ellas, generar oportunidades laborales, asociaciones, estrategias dinámicas. El problema asociado a esta flexibilidad consiste en la inestabilidad y la vulnerabilidad a la que se exponen los artistas.

De tal forma, esta adaptación al medio a través de un trabajo flexible requiere del desarrollo permanente de soluciones creativas, de cualidades innatas, del *don* necesario:

“...igual tú lo podís crear, pero tenís que tener una base con buen oído, tenís que tener una disciplina a toda prueba, una paciencia, una concentración, una imaginación para ir creando, una sensibilidad especial”

Esta creencia en la importancia de la creatividad innata del jazzista es fundamental, porque permite solucionar las dificultades laborales que se presenten. Entrega según algunos(as) de los músicos(as) entrevistados(as) las herramientas que posibilitan desenvolverse en el medio:

“Tiene que ver con la forma de vida, si hay un problema, de alguna forma tendré que solucionarlo, de alguna forma. Cuando tú tocas jazz tienes que ir improvisando la dificultad. ¿Cuál es la mejor nota? La que viene... la que tocaste ya pasó”

A este fuerte desarrollo creativo se agrega la pujante necesidad de asociación entre jazzistas en un contexto de permanente inestabilidad. A través del ejercicio de colaboración entre los partícipes del mundo del arte (Becker, 2008), se crean proyectos laborales que permiten a los implicados estar presentes en el medio musical, asegurando al mismo tiempo su mantención económica:

“Pero la inestabilidad... me entendis que tengo que hacer eso, y miles de otras cosas, asociarme con otras personas... Ya no puedo estar relajado, me asocio con otros colegas, con otras empresas, hacer negocios”

Es en definitiva, la búsqueda constante de oportunidades y la obligación a la precaución, el ahorro o el préstamo entre amigos. Es por esto también que los jazzistas emprenden viajes en meses de poca actividad o deciden ahorrar en temporadas de alta demanda musical.

Para este tipo de trabajador(a) emprendedor(a) que emerge en el mundo del jazz, la jornada laboral se vuelve difusa. No sólo porque ella variará según el mes que se trate, también porque para muchos entrevistados(as) las horas de trabajo son horas de realización personal y se integran armónicamente en la vida cotidiana.

Esto podría explicar por qué los rangos de horas de trabajo semanal presentan una varianza tan alta entre jazzistas, incluso entre aquellos que poseen las actividades musicales como la principal fuente de ingresos. A una gran cantidad de encuestados se les hizo difícil definir las horas dedicadas a su actividad. ¿Acaso los ensayos no son parte de la jornada laboral? ¿Cuando se está componiendo o resolviendo problemas musicales, acaso no se está trabajando? ¿Cuándo se deja de trabajar?

A nivel comparativo, los músicos jóvenes trabajan en promedio más horas que los músicos mayores de 40 años (35,9 horas frente a 25,1). Parte de esta diferencia puede ser explicada debido a que al poseer un menor trayectoria, son más los trabajos que éstos deben realizar en comparación a músicos(as) con más años de experiencia. Así también, músicos que proceden de familias C2 y C3-D trabajan más horas semanales que quienes se criaron en familias ABC1 (28,5 frente a 17,3 horas).

Evidentemente las mayores diferencias se concentran entre quienes tienen la música como principal fuente de ingresos y quienes la tienen como una fuente secundaria: los primeros trabajan un promedio de 36,7 horas y los segundos 11,1. Aunque como bien señalamos, existe también una alta variación de jornada entre quienes tienen las actividades musicales como principal fuente de ingreso.

Las duraciones diferenciadas de jornada laboral (concerniente a las actividades musicales) son relevantes porque nos hablan de dos aspectos importantes a considerar en el mundo del

trabajo artístico, y en este caso del jazz. En primer lugar, porque, como se señaló previamente, puede estar haciendo referencia a una ambigüedad en la definición de la jornada laboral, al estar realizando un trabajo con un sentido marcado de realización personal:

“Para mí la jornada de trabajo mismo pasa a casi ser a no ser un trabajo, porque como estoy haciendo lo que me gusta, entonces, para mí es estar metido el día, en 10 ensayos al día, por ejemplo, exagerando totalmente, cachai, no es algo que me afecte profundamente, o sea, al final del día voy a llegar a mi casa y voy a estar tranquilo porque voy a estar haciendo cosas que me gustaban y no cosas que me desagradaban, entonces no encuentro que afecte mi vida, obviamente sí, llegai la raja cansado y todo eso, pero eso no lo veo como un problema”

En segundo lugar, las diferencias de duración también nos pueden estar hablando de concentraciones monopolísticas de oportunidades laborales. Músicos(as) que cuenten con mayor fama y renombre a nivel nacional poseerán mayores horas laborales. Sin embargo esta hipótesis no puede ser sostenida por este dato en forma aislada. Porque quizá una mayor trayectoria y renombre en el mundo del jazz, permita también elegir de mejor modo la cantidad de trabajos, los tipos de trabajo, y recibir mayores remuneraciones por una selección conveniente de oportunidades laborales. Por tanto, esta distribución diferenciada en la jornada laboral es un elemento importante de abordar en próximas investigaciones en torno a las características del trabajo artístico.

Ahora bien, el sentido de realización personal no sólo se observa en la sensación de desdibujamiento de la jornada laboral. También se hace visible al pedir a los músicos(as) seleccionar su principal actividad laboral musical. Es así como el 63% de los jazzistas seleccionó su actividad principal por ser aquella en que *más realizado(a) se siente como artista*, seguido de un 19% que elige la actividad por ser la principal fuente de ingresos musicales.

Dentro de las actividades musicalmente relacionadas, las más mencionadas como principal actividad son las ‘Tocatas o conciertos autogestionados’ (49%), las ‘Tocatas o conciertos para un empleador o contratante’ (24%) y las ‘Clases particulares’ (14%).

La situación laboral en la actividad principal es mayoritariamente independiente. El 68% declara ser trabajador por cuenta propia, seguido de un 26% de asalariados del sector privado, un 4% que se declara patrón o empleador y un 3% de asalariados del sector público.

En estas actividades, el contrato es casi inexistente: sólo el 9% de los encuestados(as) declara tener algún tipo de contrato (ya sea indefinido, a plazo fijo o por obra o faena). Mientras, el 44% recibe boletas de honorarios por su actividad principal y un 40% mantiene un acuerdo de palabra.

Esta inestabilidad laboral en la que se envuelven los jazzistas también se percibe en su cotización en los sistemas de pensión y salud. El 43% de los encuestados(as) se encuentra cotizando en algún fondo de pensión, y el 73% está afiliado(a) a algún sistema de salud. Cabe destacar que ambos porcentajes son inferiores al general de trabajadores del sector cultural. En este sentido la situación de protección social en el circuito del jazz es más vulnerable que otras áreas.

Esta inestabilidad es mayor en músicos(as) menores de 40 años, y en quienes tienen la música como principal fuente de ingreso. Estas diferencias son importantes porque la primera de ellas habla de una creciente situación de vulnerabilidad, y la segunda coincide con el diagnóstico de estudios previos en torno al trabajo artístico que revelan que los artistas tienen un mayor nivel de vulnerabilidad que quienes tienen otros trabajos como principal fuente de ingresos.

C. Pluriempleo musical

En paralelo a la mencionada *tendencia profesionalizante* y dada la inestabilidad laboral de los partícipes del circuito de jazz, existe una idea compartida por parte de los músicos y músicas de la imposibilidad de poder vivir a partir de los ingresos que implican los conciertos y tocatas. En este sentido, el trabajo musical profesional abarca necesariamente *actividades musicalmente relacionadas*. Las actividades musicales son entonces, tanto tocatas/conciertos – sea autogestionados o para un empleador o contratante-, como clases particulares, universitarias, escolares, venta y promoción de discos, producción musical, etc.

“Otros colegas viven, se instalan con su estudio de grabación y graban y cobran por eso, hacen arreglos, se van dando vueltas. Yo antes cuando vivía de la música popular, específicamente de la música popular, hacía eso yo, trabajaba en televisión por ejemplo, tocaba en programas de televisión, hacía arreglos a cantantes, les grababa el disco entero, les hacía los arreglos, le hacía la producción completa y yo vivía de eso”.

Los resultados de la encuesta constatan que el promedio de tipos de trabajo musical que posee un jazzista es de 3,7. Además, sólo un 6% de los músicos y músicas de jazz cuenta con un único tipo de trabajo musical, mientras que el 84% cuenta con 3 o más tipos de trabajo musicalmente relacionados.

Aunque el pluriempleo es una práctica extendida, se aprecia que a menor edad, mayor es la cantidad de tipos de trabajo que se tiene. Mientras el 66% de los músicos(as) menores de 40 años tiene 4 tipos de trabajo o más, el 41% de los músicos de 40 años o más los tiene. Una de las razones que explica este comportamiento diferenciado entre rangos etarios es la trayectoria laboral. Artistas con más experiencia y consolidados en el medio tienen la posibilidad de rechazar trabajos que no se ajusten a sus expectativas (Menger, 1999). Así, las fuentes de ingreso son mucho más dispersas al comienzo de la vida laboral de un artista, situación que va cambiando en medida que la reputación de un artista crece. Tal como lo manifestó uno de los entrevistados:

“Después como que empecé a elegir, al principio yo trabajé con todo el mundo que podía, con todos, pero ahora ya no, ahora yo elijo con quién toco y que es muy poca gente, porque mis proyectos son seis, me quedo con ellos y no me muevo de ahí”

Por supuesto también se aprecian diferencias visibles según el tipo de ingreso que impliquen las actividades musicales. El 92% de quienes tienen las actividades musicales como principal fuente de ingresos poseen 3 o más tipos de trabajo musicalmente relacionados, mientras el

58% de quienes tienen las actividades musicales como fuente secundaria tienen dos tipos de trabajos relacionados a la música o menos.

Esta diversificación de las fuentes de ingreso es una estrategia fundamental porque estabiliza la entrada de recursos, paleando dificultades en momentos de menor intensidad. Esta es una táctica compartida tanto por los músicos de jazz como por los artistas a nivel mundial. Un gran número de investigaciones y textos en torno al trabajo musical profundizan en torno a las razones y condiciones de esta práctica. Inclusive, aunque el pluriempleo hoy sea una estrategia en alza en el mundo del trabajo a nivel general, las profesiones y oficios artísticos lideran el ranking de personas que cuentan con algún tipo de trabajo secundario.

Entre las actividades musicalmente relacionadas más realizadas por los jazzistas, se encuentran las tocatas o conciertos para un empleador o contratante (89%), las tocatas o conciertos autogestionados (82%), las clases particulares, la grabación y promoción de discos (59%) y las clases universitarias. Se mencionan también otras actividades tales como la producción musical, las clases escolares, arreglos y composición, etc.

Resulta paradójico que tanto para los músicos(as) de jazz como para los artistas a nivel general (White en Menger, 1999), uno de los trabajos más rentables relacionados con su oficio -según se pudo recabar en las entrevistas- es la realización de clases musicales (del tipo que sea). La paradoja radica en que por un lado los jazzistas creen fuertemente en la idea del don y el talento innato, pero a su vez la enseñanza formal (ajena a la autoformación y el misticismo del talento) les reporta los ingresos necesarios para hacer de su situación algo más estable.

La realización de clases particulares y universitarias es una labor casi exclusiva de los jazzistas que hacen de sus actividades musicales la principal fuente de ingresos. El 86% de ellos realiza clases particulares y el 38% clases universitarias, en comparación a un 7% de realización de ambas clases en jazzistas que tienen las actividades musicales como una fuente secundaria.

Sería interesante para futuras investigaciones constatar cómo la realización de clases puede vincularse al profesionalismo de una actividad artística. Quizá son los músicos(as) más conocidos y activos en el medio quienes tienen el suficiente nombre y experticia para desarrollar este tipo de trabajos. Pero lo que al parecer más logra discriminar es que jazzistas que tienen otros trabajos como principal fuente de ingresos no realizarán este tipo de actividades.

Ahora bien, las razones para que el pluriempleo sea tan extendido derivan de las condiciones propias del trabajo musical. Muchos artistas funcionan por proyectos, los que una vez acabados, deben buscar nuevas actividades laborales. Así también, en el caso específico del circuito de jazz, su reducido tamaño obliga a los músicos y músicas a contar con varios proyectos musicales. En caso contrario, su aparición al interior del circuito se vería reducida a un par de veces por semestre. Mientras que sí el jazzista establece más redes de contacto y proyectos diferenciados, asegura una presencia estable al interior del circuito. Tal como lo menciona uno de los entrevistados/as:

“Tocai en circuitos muy chicos y te quedai inmediatamente desplazado a tocar nuevamente como en unos tres meses más, o seis, en cambio, si tenís varios

proyectos, se van moviendo de a poco en el mes en diferentes partes, y son diferentes proyectos, no tienen nada que ver unos con otros, o sea, de lo que es jazz, son tres de jazz, uno de música popular y el otro folclor”

Bajo estas condiciones, los centros urbanos se erigen como condición de existencia de un circuito de jazz estable en nuestro país. La práctica del género es casi nula en regiones (a excepción de Concepción) y se caracteriza por depender de festivales esporádicos organizados por las autoridades locales de la región.

Esta no es una condición exclusiva del circuito de jazz. Por lo general las artes tienen una mayor presencia en las grandes ciudades porque concentran recursos y redes de contacto. En otras palabras existen condiciones materiales y vínculos laborales densos que permiten una producción y exhibición constante de productos artísticos.

La concentración urbana de las artes y el jazz es una solución funcional a la vez que un problema social. Permite a los artistas superar algunas de las dificultades de la flexibilidad laboral al concentrar las oportunidades en un espacio, pero implica un problema social en tanto su acceso está drásticamente diferenciado en la población. Esta es una de las razones que menciona Menger (1999) para explicar por qué países que cuentan con fuertes políticas de descentralización no han conseguido resultados muy satisfactorios en el caso de las artes. La situación es dramáticamente aguda en nuestro país, conocido por su fuerte centralismo y la carencia de esfuerzos políticos por llevar a cabo una descentralización efectiva.

Otro aspecto importante a destacar del pluriempleo es que en la mayoría de los casos de quienes tienen las actividades musicales como principal fuente de ingresos no recurren a trabajos ajenos al área musical (83%). También los músicos menores de 40 años recurren en menor medida a trabajos en otras áreas (24%) en comparación a músicos(as) de 40 años o más (48%).

Esto reafirma la idea de una tendencia profesionalizante (desde una perspectiva tradicional) en el circuito de jazz. Es cada vez menos necesario para los artistas el contar con trabajos ajenos al área musical, logrando realizar actividades afines a la música para solventar la existencia.

En cuanto a los trabajos realizados fuera del área musical: El 40% es asalariado del sector privado, un 24% empleador o patrón, otro 24% trabajador por cuenta propia, un 8% asalariado del sector público, y un 4% familiar o personal no remunerado. Y para el 80% de quienes tienen otro tipo de actividad laboral esta es permanente.

El 61% de quienes cuentan con trabajos fuera del área musical poseen algún tipo de contrato: el 33% cuenta con un contrato por obra o faena, el 22% contrato indefinido y el 6% un contrato a plazo fijo. A un 28% se le entrega boletas de honorarios, un 11% trabaja en autogestión y no existen casos de trabajos fuera del área musical que sean por un acuerdo de palabra.

Así también, el 57% de quienes tienen las actividades musicales como una fuente secundaria reciben más de \$700.000 pesos por ellas, todos ellos ganan \$300.000 pesos o más. Por el contrario, el 27% de quienes tienen las actividades musicales como principal fuente de

ingresos ganan menos de \$100.000 pesos por los trabajos ajenos a su área y no existen casos en que ganen más de \$700.000 pesos por estas.

De tal forma, quienes poseen otros tipos de trabajo fuera del área musical presentan por lo general condiciones laborales más estables que quienes obtienen su principal fuente de ingreso de las actividades musicales. Así, el trabajo principal fuera del área musical se dibuja como una herramienta estabilizadora para quienes no quieren lidiar con una situación de incertidumbre constante.

D. El circuito de jazz y el(la) músico(a) profesional en su sentido tradicional

Si bien, a nivel general *Thelonious* es el bar más visitado por los músicos(as), la frecuencia con que los jazzistas tocan dentro de los bares que componen el circuito de jazz es diferenciada según el grupo del que se trate. Así, mientras el 77% de los músicos menores de 40 años toca principalmente en *Thelonious*, el 44% de los músicos(as) de 40 años o más toca en el *Club de jazz* y otro 44% en *Thelonious*.

Estas diferencias se acentúan aún más al comparar según el tipo de ingreso que impliquen las actividades musicales. Quienes tienen la música como principal fuente de ingresos tocan principalmente en *Thelonious* (69%), mientras aquellos que tienen las actividades musicales como una fuente secundaria tocan principalmente en el Club de Jazz (64%).

Por otra parte, al comparar por el nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a), se constata que quienes proceden de familias ABC1 y C2 tocan principalmente en *Thelonious* (62% y 67% respectivamente), mientras quienes proceden de familias C3 y D tocan principalmente en el club de jazz de Santiago (57%).

Las diferencias no parecen arbitrarias. Siendo ambos los bares más frecuentados por los jazzistas del circuito, estos parecen presentar perfiles de músicos distintos. Estas diferencias no sólo se componen de edad, nivel socioeconómico y tipo de fuente de ingreso en forma aislada.

Al realizar un análisis de correspondencia tomando en consideración la edad, el tipo de fuente de ingresos que implican las actividades musicales y si el encuestado(a) tocaba o no en *Thelonious*, se observó que existe un perfil de músicos que tocan en dicho lugar. Quienes tocan en *Thelonious* suelen ser menores de 40 años, y tienen sus actividades musicales como principal fuente de ingresos. Por su parte, quienes tienen las actividades musicales como una fuente secundaria poseen por lo general 40 años o más, y pueden o no tocar en *Thelonious*.

El segundo análisis realizado consideró el tipo de ingreso que implican las actividades musicales, la realización de clases particulares y la posesión del algún proyecto musical de otro género. En él, se observa que quienes tienen las actividades musicales como principal fuente de ingresos poseen generalmente otro grupo de diferente género y realizan clases particulares. Mientras que quienes hacen de las actividades musicales una fuente secundaria, no realizan clases particulares y pueden o no tener un grupo musical de otro género.

Por último, el tercer análisis de correspondencia realizado, consideró la edad, el nivel socioeconómico y si el(la) jazzista tocaba o no en *Thelonious*. Como resultado, quienes tocan en *Thelonious* son proceden generalmente de familias ABC1 y son menores de 40 años. Por su parte, quienes no tocan en *Thelonious* proceden generalmente de familias C3-D y poseen 40 años o más.

Esto es relevante porque nos habla de las características de los músicos(as) profesionales en un sentido tradicional. Quienes tienen las actividades musicales como principal fuente de ingresos cuentan con una composición más homogénea que aquellos que tienen otro tipo de actividades como principal fuente de ingresos. Si la muestra ya parecía ser de una composición homogénea, lo es aún más al establecer límites conceptuales para definir a los músicos(as) de jazz profesionales como aquellos que hacen de sus actividades la principal fuente de ingresos.

Tomando en consideración la anterior, y frente a la hipótesis:

La situación de los músicos de jazz chilenos pertenecientes al circuito santiaguino frente al mercado laboral se caracterizará por una baja de contratos formales entre los músicos y las distintas empresas. Presentando altos grados de informalidad, con un alta presencia del pluriempleo como estrategia de mantención económica

La hipótesis se aprueba ya que efectivamente existe un muy bajo nivel de contrataciones formales en los trabajos musicalmente relacionados en los que se desempeñan los jazzistas. Los tipos de vínculos laborales más recurrentes entre los artistas respecto a su principal trabajo musical son la boleta de honorarios y el acuerdo de palabra.

A su vez, el promedio de tipos de trabajos realizados es de 3,7. Lo que además de constatar que el pluriempleo es una práctica extensiva en el circuito del jazz, también nos habla sobre la diversificación de las fuentes de ingreso al recurrir a formas de empleo distintas.

III. Sobre la relación de los músicos(as) de jazz con el marco institucional

El diagnóstico que los y las artistas de jazz hacen del contexto social y del papel del Estado se levanta como una opinión que trasciende las evaluaciones que particularmente cada uno pueda hacer de sus propias condiciones de vida y el marco legal en el que se envuelve. Tal percepción no proviene de un discurso compartido en torno a un sindicato de trabajadores del área musical pues el porcentaje de adherencia de los jazzistas a un sindicato o gremio de artistas o a un sindicato de una empresa cultural es bastante bajo y es menor al que se observa en los trabajadores del área musical encuestados en el estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural.

De tal modo, el diagnóstico que los jazzistas hagan de la institucionalidad y el contexto social nace más de las prácticas y vivencias, de las conversaciones entre músicos(as) que se plasman en una orientación normativa en torno al lugar que la música debe ocupar en sociedad, el papel del Estado y el estado actual de los músicos y músicas de jazz en el país.

Lo que se observa en los resultados de la investigación son representaciones sociales compartidas de la relación músico-sociedad-institucionalidad. Estas representaciones están marcadas por un fuerte componente identitario basado en la segregación y la sensación de subvaloración del trabajo artístico.

Becker, en su artículo *"The professional dance musician and his audience"* (1951) observó cómo los jazzistas norteamericanos de la ciudad de Chicago enfatizaban la existencia de fuertes diferenciaciones entre ellos, los músicos comerciales y los *'squares'* ('Cuadrados') donde sólo los primeros estaban capacitados para juzgar la obra de forma válida; bajo un enfoque similar, los músicos de jazz chilenos también establecen estrategias de separación entre ellos y el resto de la sociedad.

A partir de esta separación analítica que los propios músicos(as) de jazz hacen de sí mismos, el contexto social en el que están insertos lo conciben como un medio mayoritariamente aplastante. El retraso temporal heredado del cierre cultural en dictadura ha dificultado para algunos el desarrollo de ciertas áreas del arte que vivieron una etapa sombría en tiempos de mayor censura social.

Así mismo, la definición que la sociedad chilena tenga de lo que es "cultura" la perciben los jazzistas como una peligrosamente limitada, la que se rige por estándares de popularidad e imágenes simplificadas que segregan toda expresión que no quepa dentro de aquellos parámetros. Tal como señaló uno de los entrevistados:

"...hay una mala información porque creen que la música chilena es el folclore y la música chilena no es folclore. El folclore es una estructura, es una síntesis de una época, de un período donde hay gente que se dedica a cultivarlo. Pero no es la música chilena el folclore, es la foto de algo que quedó y a la gente le gustó, al huaso, y se juntan a hacer festivales de huasos y te hablan de que "la

espuela, la yunta de bueyes”, ¿y yo qué tengo que ver con la yunta de bueyes?”

Desde esta perspectiva el jazz no logra posicionarse como un género válido para ser difundido y escuchado en forma masiva porque la sociedad no le ha dado cabida suficiente. Esta sería una de las razones que los propios artistas entregan para considerar el jazz como un género de elite. La mayoría de la población no conoce o es ajena a esta forma de expresión musical. Dicho argumento se construye tanto como problema y como crítica.

Pero no es solo el jazz el que no logra posicionarse al interior de la sociedad y el sistema educativo, también las prácticas artísticas musicales y culturales en general son percibidas como elementos sin importancia para los otros. El propio trabajo artístico es visto por los *otros* como un agregado de la vida, como un elemento de recreación más que de generación de identidad y solidaridad.

Las consecuencias de estas disposiciones de la sociedad que perciben los jazzistas, se reflejan en un sentimiento de ser apartados y subvalorados como partícipes dentro de ésta. Juzgan que los ‘otros’ consideran poco serio su trabajo o equivalente a un pasatiempo.

Por el contrario, cuando los jazzistas establecen una comparación con otros países de latinoamerica, estos generalmente son bien evaluados y se erigen como modelos de sindicalización y consideración social al artista (en el caso de Argentina), de desarrollo cultural (como es Brasil y Colombia) y de la calidad general del artista (EEUU, Europa, Argentina, Brasil).

De tal forma, la propia situación es vista como más desventajosa que otras no sólo por efectos del contexto social y las políticas culturales asociadas, también la debilidad residiría en una menor calidad del artista de jazz chileno y en un bajo sentido de unión sindical. Cabe destacar sin embargo, que este no es un discurso generalizado, hay quienes rescatan la calidad del músico(a) de jazz chileno y que valoran la retribución económica recibida en comparación a otros países.

A. Una mirada en torno al Estado

La enfermedad de Baumol, el escaso protagonismo otorgado a las artes y la cultura en el país, el reducido tamaño del circuito de jazz y las industrias culturales a nivel nacional predisponen a los jazzistas a diversificar sus fuente de ingreso y a buscar apoyo económico institucional para la realización de sus proyectos artísticos.

Desde esta perspectiva, el Estado cumple un rol central al otorgar a los músicos y músicas de jazz un financiamiento para la realización de sus proyectos artísticos a través de los fondos destinados a la música. Sin embargo, la representación que los y las jazzistas tienen del Estado es dual, con un fuerte componente crítico. El Estado es la institución peor evaluada entre los jazzistas, pero al mismo tiempo rescatan la utilidad de los fondos concursables, la importancia

del rol del Estado como difusor de la cultura, y algunos jazzistas asumen problemáticamente la dependencia en torno a éste.

La posición que se tome respecto al Estado presenta diferencias a nivel descriptivo (pero que no alcanza a ser estadísticamente significativas) según el origen socioeconómico de la familia del jazzista. Quienes proceden de familias ABC1 y C2 están menos de acuerdo que quienes proceden de familias C3 y D de que el Estado debe ser el principal difusor de la cultura (estratos donde el acuerdo con la afirmación es total), pero al mismo tiempo son más los músicos procedentes de familias ABC1 y C2 que consideran útiles los Fondart y otros Fondos concursables para la asignación de recursos económicos entre los artistas.

Esto resulta congruente al leerse junto a los resultados de índice de evaluación del Estado. Mientras más acomodada la familia de origen del jazzista, mejor es la evaluación que se tiene en torno al Estado. Aún así, la gran mayoría considera que el Estado es Oscuro (69%), Restringido (72%), Injusto (63%), Confuso (68%) e Insuficiente (88%).

Respecto a la baja evaluación del Estado se pueden hipotetizar dos disposiciones predominantes respecto a él.

Por un lado, los jazzistas se valoran positivamente a sí mismos a través del logro de la independencia, mientras los fondos entregados por el Estado son vistos como un elemento necesario para poder paliar la inestabilidad de la situación del artista. En este caso, la independencia es vista como un valor que influye positivamente en la identidad y autovaloración de los y las jazzistas. La dependencia económica del Estado, en cambio, es asumida como un problema o no es considerada como factor definidor en la autoestima de los implicados.

Un hecho que apoya esta perspectiva, es que algunos de los músicos que fueron entrevistados en el estudio hacían manifiesta esta contradicción como algo de difícil solución. Necesitan de los Fondos para vivir y poseer una situación laboral más estable, pero defienden la autonomía del artista criticando a su vez las consecuencias no deseadas de una asignación de recursos desde un comité institucional.

Por otra parte, algunos músicos(as) pueden considerar al Estado necesario pero es evaluado negativamente al no cumplir con la imagen normativa que los jazzistas hacen de él. Es decir, el Estado no estaría cumpliendo adecuadamente sus funciones. Esto explicaría por qué el 88% de los músicos(as) encuestados(as) considera al rol desempeñado por el Estado como insuficiente.

Una problemática que atraviesa ambas explicaciones de la baja evaluación al Estado, se debe a lo que Becker denomina en *Los mundos del Arte* (2008), los 'medios regulares' y 'las convenciones'. Las convenciones de cómo se debe hacer el arte y los tipos de arte más o menos legítimos en el país le dan al jazz poco espacio de desarrollo a nivel nacional. Así también, el monopolio del renombre artístico impide que músicos de géneros no tradicionales (como el jazz) tengan igual trato y participación en los festivales de música nacional. Con ello la

autoestima del artista se ve fuertemente afectada y a nivel de sociedad se impide una mayor diversificación de los géneros musicales desarrollados a nivel país.

B. El artista y el Marco legal

En general, predomina entre los músicos(as) de jazz una desinformación extendida en torno a las leyes que versan sobre las artes y la cultura y sobre la contratación a los artistas. Más de la mitad de los encuestados y encuestadas declara desconocer total o parcialmente la Ley de creación del Consejo de la Cultura (53%), la ley de regulación del Contrato a los artistas (81%) y la Ley Valdés (59%). En cuanto al nivel de claridad de las leyes, el 75% de los encuestados(as) considera que la legislación chilena sobre arte y cultura es confusa.

La evaluación mayoritaria del marco legal como 'confuso' contrasta con los altos porcentajes de desinformación. Se revela la pasividad de los artistas y el predominio de una actitud que promueve el asistencialismo estatal, sin considerar como propia la tarea de informarse en torno a las leyes que los atañen.

El escaso nivel de información del marco legal relacionado a la actividad artística envuelve un doble desafío: Por un lado concientizar a los músicos de la importancia de estar informados de los beneficios y formas de funcionamiento de las leyes que los atañen, y por otro lado que el Estado realice estrategias de difusión y explique cómo los artistas pueden verse beneficiados por las leyes existentes.

Entre quienes sí conocen las leyes relacionadas con el desarrollo del arte y la cultura en el país, las evalúan negativa o regularmente. Prima la sensación de que el marco legal se encuentra alejado de la realidad del artista, que privilegia la visibilidad con fines publicitario, y que en lugar avances los músicos(as) sienten una continua desmejora en la valoración del lugar que el arte debe ocupar en sociedad y en torno a su situación de protección.

Esta evaluación tiende a ser más negativa entre los jazzistas jóvenes, entre quienes tienen las actividades musicales como principal fuente de ingresos y quienes proceden de familias C3 y D. Por lo general, la evaluación es peor entre quienes pertenecen a grupos más vulnerables.

C. El Papel de la cooperación y la Sindicalización (y la SCD)

Más del 70% de los músicos(as) de jazz considera importante la participación en sindicatos u otras formas de organización para asegurar la estabilidad laboral de los artistas asociados, pero tan solo el 27% declara participar en algún sindicato o gremio de artistas y un 4% en un sindicato de una empresa cultural. Sólo la participación en alguna agrupación o colectivo artístico alcanza niveles más significativos: un 46% declara participar en alguno.

Si bien la mayoría de los encuestados(as) declara importante la participación en sindicatos, los músicos(as) menores de 40 años y quienes tienen las actividades musicales como principal fuente de ingreso están más de acuerdo con esta afirmación. Sin embargo, los músicos(as) que

tienen las actividades musicales como una fuente de ingreso secundaria participan más de una agrupación o colectivo artístico y de un sindicato de una empresa cultural. Y músicos de 40 años o más participan de forma mucho más pronunciada en un sindicato o gremio de artistas que los músicos(as) menores de 40 años, mientras la participación en otro tipo de asociaciones es relativamente similar entre ambos. De tal forma que una mayor valoración al proceso de sindicalización no se traduce en una adherencia efectiva a una agrupación colectiva -sea o no institucional-. Las razones para explicar este resultado no pueden extraerse de la presente investigación, pero sí parece relevante para futuras investigaciones dilucidar qué factores conllevan a una mayor participación social y por qué una mayor conciencia en la importancia de la unión sindical no tiene un correlato concreto en la realidad.

La SCD como sociedad de gestión de los derechos de autor y como una de las instancias de organización social más conocida por el mundo de la música presenta una valoración menos crítica que el Estado, pero que se mantiene en niveles principalmente negativos. Esta evaluación crítica de la SCD no es compartida por todos los músicos(as), algunos estiman que ella impone un orden necesario entre los compositores y consideran importante su existencia.

Por otra parte, otros consideran que la SCD será eficiente según el tipo de músico del que se trate y que será un obstáculo para aquellos que no son reconocidos como músicos(as) famosos de la escena nacional o que no cumplan los requisitos necesarios para pertenecer a ella.

Así, la representación que tienen muchos de los músicos entrevistados(as) es que ella perpetúa las desigualdades al devolver y tratar diferenciadamente a los compositores que más ingresos generen (que son a su vez los músicos más famosos a nivel nacional). Cuando esto ocurre, lo que se genera es una espiral del éxito. El monopolio del renombre artístico se ve facilitado por la estructura de funcionamiento de la SCD, de modo que artistas emergentes ven dificultada su tarea de posicionarse dentro del área musical. Nuevamente, convenciones demasiado estrechas –siguiendo el trabajo investigativo de Becker- dificultan el desarrollo de ciertos géneros musicales a la vez que facilitan otros.

Ahora bien, la evaluación que tienen los jazzistas de la SCD es diferenciada significativamente según el nivel socioeconómico de la familia de origen y se presentan diferencias a nivel descriptivo entre el tipo de estudios que cursaron los músicos(as). Mientras más acomodado el origen familiar del músico(a) mejor es la evaluación que éste realiza respecto a la SCD.

Aunque no haya una causa manifiesta que explique estas diferencias estadísticas, si podemos establecer hipótesis que intenten comprender este resultado. Un alto porcentaje de los encuestados consideró que la SCD actúa de modo monopólico (68%) y conservador (51%). Lo anterior unido a la sensación de discriminación que algunos artistas sienten que la sociedad realiza respecto a músicos que provienen de estratos sociales más bajos se condice con una peor evaluación de los músicos que sientan cumplir con esta condición.

Otro factor que podría explicar esta evaluación diferenciada es la presencia de redes sociales o una mayor concentración del capital social entre músicos(as) procedentes de niveles acomodados que permite a éstos artistas tener una mejor inserción dentro de la organización. Esto podría respaldarse mediante el tipo de estudios que cursaron los artistas: quienes

cuentan con una educación superior relacionada a la música son los que mejor evalúan el desempeño de la SCD (57% de evaluación positiva) y son seguramente quienes más redes poseen en el área musical. Quienes presentan estudios superiores no relacionados a la música quizá tengan un menor repertorio de contactos, por lo que su evaluación será un tanto más baja (47% de evaluación positiva); mientras quienes no cuentan con estudios superiores evaluarán de peor modo la SCD (17% de evaluación positiva) pues su red de contactos será mucho más reducida.

Como señalamos previamente, el material disponible no permite hacer una aseveración tajante de los factores involucrados, pero estas razones son hipótesis explicativas que deben ser abordadas en futuras investigaciones. Ello podría contribuir al perfeccionamiento futuro y democratización de la SCD y permitir a su vez una retribución más equitativa de sus beneficios a los músicos(as) participantes.

D. El papel de las empresas

La evaluación que los músicos hacen del mercado laboral y las empresas es bastante más positiva que la realizada ante el Estado y la SCD. Pues si bien la mayoría considera que la participación que las empresas tienen respecto a las actividades artísticas musicales es restringida (69%) e Insuficiente (77%), también una mayoría la considera beneficiosa (64%) y útil (61%).

Esta evaluación realizada respecto a la participación de las empresas en el arte musical variará según edad, tipo de ingreso que impliquen las actividades musicales y estudios superiores realizados. Al igual que la evaluación en torno al Estado, son más los músicos(as) menores de 40 años, que tienen las actividades musicales como principal fuente de ingreso, que estudiaron alguna carrera relacionada a la música o no cursaron estudios superiores, que otorgan una evaluación negativa de las empresas. Nuevamente, los grupos más vulnerables o dependientes económicamente de la actividad artística son los grupos que establecen una evaluación más crítica.

Las razones para puntuar negativamente el rol que las empresas tienen respecto a las artes residen en que por lo general, los jazzistas sienten que hay una preferencia por otros géneros musicales (junto a una mayor remuneración por tales) y que existe poco interés por el músico en sí. Ambos factores contribuyen a sostener sensación de aislamiento y subvaloración social del rol del músico(a) y en especial del jazzista respecto de la sociedad. La imagen del artista incomprendido y alejado del resto de la sociedad se erige como una representación extendida cuando las instituciones que deben velar el desarrollo de la música o propiciarlo, no cumplen los roles que normativamente se les asigna. En tal caso, la identidad se forma a partir de representaciones sociales compartidas de carencia y exclusión.

En corolario a todo lo señalado y en consideración de la hipótesis:

Los músicos de jazz pertenecientes al circuito santiaguino tendrán una posición crítica e informada del medio institucional legal (Estado, Legislación, SCD):

Poseerán un alto conocimiento sobre leyes y fondos existentes, pero disconformidad en torno a su modo de funcionamiento.

Se aprueba parcialmente la hipótesis. Ya que si bien existe una visión crítica concentrada en el rol del Estado, el marco legal y la SCD; la gran mayoría de los jazzistas no conoce o ha escuchado sólo parcialmente sobre las leyes que atañen a los trabajadores culturales, la ley Valdés o la ley sobre la creación y el funcionamiento del CNCA.

Se estima que deben existir dos esfuerzos complementarios: Por un lado, aumentar las estrategias de difusión e información por parte del Estado para que los beneficiarios de leyes sean capaces de utilizar tales recursos disponibles para mejorar su calidad de vida. Por otro, debe existir un esfuerzo desde los propios implicados por abandonar una relación paternalista con el Estado, desde donde se esperan beneficios pero sin tomar la posición de actores activos e informados de sus derechos.

IV. Sobre las relaciones entre músicos(as)

Los y las jazzistas en su cotidianeidad pueden generar redes laborales, de amistad, camaradería y organización tanto con otras personas, otros jazzistas al interior del circuito, como con músicos(as) provenientes de otros géneros o estilos. A partir de los datos creados, se constata que la forma que adquiera la relación entablada entre los músicos de jazz será diferenciada según el grupo al que se refiera.

La principal característica que parece definir la relación diferenciada entre grupos, es la idea de un cierre social; este puede ser respecto al público, músicos de jazz de otra generación, músicos(as) que practican otros géneros musicales, músicos de otra generación y músicos al interior del mismo circuito²⁰.

Esta situación no es particular de la práctica del jazz en nuestro país, Howard Becker describió una situación similar en los jazzistas de Chicago de la década de los 50'. Los entrevistados en ese entonces sentían un fuerte desarraigo respecto a las personas que no fuesen músicos y un cierto desprecio por aquellos que se dedicasen a la música comercial, aunque dentro del estudio no se mencionaban disputas al interior del círculo del jazz.

En lo que respecta a la relación con el público, algunos de los jazzistas del circuito de Santiago - al igual que los entrevistados por Becker- estiman que las personas comunes (que no son músicos(as) de jazz) no cuentan con el dominio suficiente para juzgar una obra a cabalidad. El gusto que puedan tener por una pieza de jazz no se basa en un estudio un goce estético real, sino que estaría dado por la sensación de placer instantáneo y el goce superficial de la obra.

Por otra parte, algunos de los músicos(as) de jazz del circuito santiaguino también expresan que existe una paulatina apertura del medio social para recibir al jazz, por lo que también existe una visión esperanzada del futuro desarrollo del género en el país. Sin embargo, parte de quienes mencionan este crecimiento del público, manifiestan también que personas no músicos están menos capacitados para entender la obra en su totalidad.

En cuanto a las diferencias generacionales entre jazzistas, las críticas establecidas tienen una sola dirección. Son los músicos(as) de 40 años en adelante quienes establecen una postura crítica respecto a sus compañeros más jóvenes y no al revés.

Las críticas apuntan a dos dimensiones: En primer lugar, a que existe una falta al lenguaje del jazz. Los músicos(as) jóvenes al establecer permanentes innovaciones y variaciones musicales, rompen con la esencia del lenguaje al 'creer que todo ésta permitido'. Esto, para la generación más adulta, en lugar de ser un búsqueda por nuevas sonoridades se traduce en una distorsión del lenguaje. A su vez, esta pretensión de los músicos(as) más jóvenes cae en la demostración de un dominio técnico sin contenido que termina por alejar al público del jazz.

²⁰ Este último tipo de cierre social mencionado será tratado en un capítulo aparte, ya que constituye una problemática mayor que por sí misma debe ser analizada a través de las diversas evidencias recopiladas a lo largo del estudio.

La otra crítica establecida ante los compañeros más jóvenes radica en la sensación que éstos poseen menor capacidad de gestión y búsqueda de oportunidades laborales. Esta falta de motivación o sed de búsqueda lo atribuyen a que los jóvenes son más cómodos y que al proceder en su mayoría de escuelas de enseñanza superior, no han logrado desarrollar las habilidades prácticas para desenvolverse en el medio, pues no han sentido la necesidad o la urgencia de ello.

En cuanto a las diferencias entre músicos de otros géneros, existen formas distintas de sentirse valorados y reconocidos socialmente. Esto sucede porque hay diversas consideraciones del prestigio. No existe una forma exclusiva de medir la reputación entre los músicos, y por ende la posición que ocupen los jazzistas puede ser muy distinta según cuál sea el concepto que actúe como valor primordial en el sistema de clasificación.

A partir del análisis cualitativo realizado, se distinguen dos evaluaciones diferenciadas respecto a músicos(as) de otros géneros: Un posicionamiento jerárquico a partir del nivel de popularidad alcanzada y otro construido en base al dominio intelectual del artista.

Mientras los músicos de jazz se encuentran en una baja posición respecto al éxito y popularidad a nivel nacional, poseen una posición aventajada y una alta valoración de sí mismos en cuanto al dominio teórico-intelectual.

Por una parte, la baja popularidad juega en contra de los músicos(as) de jazz a la hora de buscar oportunidades laborales. Son menos cotizados que músicos de corte más fiestero y peor remunerados que los ejecutores de música docta. Al no pertenecer a la categoría de músicos(as) consagrados y reconocidos a nivel nacional, el trato recibido es percibido como menos atento. Desde esta perspectiva, las consecuencias no sólo tienen un componente de tipo económico, sino también identitario. La segregación sentida alimenta al cierre social entre músicos de jazz, quienes se sienten distintos respecto a los otros.

Por otra parte, los jazzistas se consideran a sí mismos más capacitados que otros para comprender, ejecutar y componer música. El jazz lo consideran un género superior por el complejo dominio de teoría armónica y el importante papel que ocupa la improvisación en él. Con ello, algunos jazzistas estiman que poseen un mejor dominio teórico y práctico en comparación a otros músicos(as), provocando un cierre social ascendente y descendente congruente al desarrollado por Frank Parkin en su teoría sobre la estratificación social. Este se resume en la existe una defensa grupal del género que dificulta el asenso de los otros bajo esta escala de medición. Así, mientras el énfasis estaba en el éxito social, músicos populares y doctos se encontraban sobre el jazzista, pero al considerar la variable intelectual, el docto es considerado poco apto para improvisar y el popular carecería de los conocimientos necesarios.

En línea con la anterior y desde la teoría de las mediaciones de Antoine Hennion podemos señalar que el jazz en sí mismo es mediador, crea prácticas e identificaciones. Tocar jazz es inseparable del jazz en sí mismo. La práctica musical otorga una posición y apropiación de la profesión en el músico e influye en la generación de relaciones de estrecha amistad y otras veces en la atomización del medio musical. Es sentir el jazz y sentirse jazzista, y relacionarse o dejar de relacionarse con otros a partir de ser jazzistas.

La atomización del mundo del arte musical vivido en el circuito de jazz no tiene un carácter puramente valorativo, también tiene un correlato empírico: En el circuito del jazz existe una baja participación en instancias de organización sindical y acción colectiva que va en línea con las tendencias generales del mundo del trabajo.

Como lo expuso Aguilar en su artículo *Globalización, modelo de desarrollo y trabajo en Chile* (2004), la organización social está cada vez más debilitada. El predominio de la competencia entre los músicos del circuito y los débiles lazos organizacionales puede que potencien el resquebrajamiento de la solidaridad social. Al menos así lo manifiestan impresiones de los propios jazzistas al mencionar la escasa solidaridad existente entre ellos al comparar con la situación de otros países que practican el género.

En este contexto de aparente resquebrajamiento de la solidaridad social, la amistad es el último mecanismo seleccionado para elegir los compañeros de trabajo en un grupo musical. La elección está dada principalmente por poseer afinidad musical, por el talento de los compañeros y la actitud responsable. Pero aunque la amistad es la característica menos considerada, la mayoría de los músicos son amigos de al menos uno de sus compañeros de trabajo con los que tocan de forma más frecuente (97%).

Esta relación de amistad-trabajo (ser cercano a al menos un músico con el que se trabaja frecuentemente) es total (100%) en el caso de los jazzistas que tienen las actividades musicales como una fuente de ingresos secundaria y mayoritaria entre quienes tienen las actividades musicales como la principal fuente de ingresos (84%). Es probable que quienes tocan como una actividad secundaria conformen el grupo con amigos, y que los lazos de cercanía sean más importantes para continuar un proyecto que en el caso de aquellos que viven de las actividades musicales y pueden mantener a veces relaciones estrictamente laborales con los miembros de un grupo.

Ahora bien, al observar las variables que componen el índice de evaluación de las relaciones entre músicos(as) del circuito de jazz, se observa que prima la sensación de amistad por sobre la consideración del otro músicos(a) como un compañeros de trabajo, y donde las relaciones gestadas tienen un alto componente democrático.

Así, aunque la amistad no sea un elemento mencionado para seleccionar los compañeros de trabajo, sí parece ser una característica extendida de la relación que establecen los músicos(as) de jazz. Y el reconocimiento de una relación laboral de corte más democrático entre músicos corresponde con el desarrollo inicial del género del jazz que estudió Eric Hobsbawm. Dada su estructura formal que incita a las relaciones democráticas entre sus participantes, el jazz parece ser un género que crea prácticas sobre sus agentes desde la teoría de Antoine Hennion: como práctica y mediador, los incita a la comunicación.

Pero aunque la amistad y la democracia sean componentes importantes de las relaciones entre músicos de jazz, la evaluación general de ésta relación- a través del índice construido- es diferenciada según grupos. Esta suele ser peor entre quienes cuentan con estudios relacionados a la música, las mujeres, quienes no participan de una agrupación o colectivo artístico, y entre quienes consideran que el modo de ganar el reconocimiento en el mundo del

jazz se logra principalmente a través de las redes sociales y pitutos (esta última evaluación presenta diferencias estadísticamente significativas respecto a quienes creen que el reconocimiento se gana por talento o esfuerzo).

Razones por las que estos grupos entregan una peor evaluación de las relaciones entre músicos(as) varían según de quién se trate. Probablemente quienes cuentan con estudios musicales, extienden su evaluación no sólo respecto a los músicos de jazz, sino a los músicos en término general, ya que su conocimiento del medio puede ser más extendido. Y como vimos, la evaluación que hacen los jazzistas de otros géneros tiende al cierre social. Aun así, cabe destacar que esta es sólo una hipótesis posible, dado que la diferencia respecto a quienes estudiaron carreras no musicales o no estudiaron, no alcanza a ser estadísticamente significativa.

Mujeres jazzistas también entregan una peor evaluación de la relación entre músicos(as). Mientras el 52% de los hombres evalúa negativamente la relación entre músicos, el 80% de las mujeres (4 de 5) lo hacen. Como el número de mujeres en el circuito es muy pequeño, estas diferencias no alcanzan a ser estadísticamente significativas. La explicación de por qué las músicas están menos conforme con las relaciones entre músicos se extiende a una serie de factores que dificultan su participación dentro del circuito de jazz. Este tema será abordado posteriormente incluyendo todos los elementos presentes y ausentes que hablen de diferencias y conflictos de género en la investigación.

Los músicos(as) que no participan de alguna agrupación o colectivo artístico también tienen una evaluación más baja de la relación entre músicos(as) que aquellos que sí participan (aunque tampoco alcanza a ser estadísticamente significativa). No existen datos suficientes para afirmar por qué sucede esto. Pero se especula que la participación en agrupaciones artísticas puede afiatar la unidad de grupo y generar lazos de cooperación más estrechos. De tal forma, quienes participan en agrupaciones probablemente consideraran que las relaciones establecidas son de carácter más democrático, donde prima la amistad, y el apoyo mutuo. Para poder identificar la validez de esta hipótesis han de incluirse preguntas cuantitativas y cualitativas que identifiquen el tipo de relación que se lleva a cabo en estas organizaciones, asunto que trasciende los límites de información disponibles en nuestra investigación.

La evaluación de las relaciones entablas entre músicos(as) es concordante con cómo consideran éstos que se gana el prestigio social en el circuito de jazz. Es probable que quienes creen que el prestigio social se consigue mediante el talento o el esfuerzo creen en el mérito y el adecuado funcionamiento del circuito.

Por el contrario, músicos(as) que estiman que la principal forma de ganar el reconocimiento social es a través de redes sociales evalúan de peor forma la relación entre músicos en cuanto al nivel de participación, democracia, inclusividad y competencia. Se vislumbra con ello una desconfianza respecto a las relaciones establecidas y en la creencia que estas pueden asegurar un acceso diferenciado a las oportunidades de éxito social y laboral.

En términos Bourdesianos, podemos señalar que un mal posicionamiento en el campo (musical, en este caso) repercutirá en la evaluación que se haga de las relaciones y reglas que

los conforman. Quienes tienen una situación desaventajada considerarán menos legítimo el medio. Se hace importante para futuras investigaciones incluir preguntas que giren en torno a la posición que el propio artista haga de sí respecto al medio.

Ahora bien, tanto quienes consideran que el reconocimiento se gana por talento, esfuerzo, o por la posesión de redes sociales, en su mayoría no admiran al músico(a) que consideran más reconocido por el medio social. Es decir, los criterios de valoración del medio y/o el éxito alcanzado, no depende para la mayoría del talento que posea el músico. La pregunta es por qué, quienes estiman que el reconocimiento se gana por talento o esfuerzo no admiran precisamente a quien consideran más reconocido. ¿Qué explica dicho desajuste?

Quizá la creencia en que el reconocimiento social se gana por talento o esfuerzo se refiere a la proyección que el artista hace de su propia situación pero no respecto a los otros. Es la idea del triunfo individual a través del talento y el esfuerzo, y que el triunfo ajeno se debe a factores de otra índole, como son las 'redes sociales'. Aunque esta hipótesis debe ser desarrollada con mayor profundidad en futuras investigaciones, el énfasis que tienen los trabajos artísticos en la creatividad, el don y la necesidad de la autovaloración personal refuerzan este punto.

Como señalamos, tal hipótesis no puede ser aprobada en forma cabal, pero se recolectan pistas que nos entregan el derecho de plantearlo como una hipótesis legítima. Por ejemplo, existe una muy alta concentración en el nombramiento del músico(a) más reconocido por el medio social. Cada uno de los 78 músicos que compuso la muestra de estudio debía nombrar al músico(a) que consideraba más reconocido(a) por el medio social. La lista se compone de 13 nombres, donde los 4 primeros equivalen al 75% de menciones. Además, del total de músicos nombrados, sólo 4 son parte de los más admirados (aunque su porcentaje de mención como músicos de mayor reconocimiento es baja).

Esta fuerte concentración del renombre artístico nos habla de un monopolio del éxito musical, en especial si este reconocimiento no se condice con las referencias de admiración. Pues sólo el 23% de los músicos más reconocidos son también parte de los músicos más admirados y sólo el 14% de los encuestados considera que trabaja regularmente con el músico(a) de jazz más reconocido por el medio social. Esta tendencia monopolista es un problema extendido en el mundo de las artes. Basta recordar la investigación realizada por Idalina Conde, quien demostraba cómo en Portugal los artistas más reconocidos alcanzaban a ser sólo el 6% del universo de artistas de dicho país.

Por el contrario, la mención de músicos(as) a los que más se admira, con los que se trabaja más frecuentemente y los más cercanos, es mucho menos densa y más diversa, además de estar mucho más conectadas unas menciones con otras: La gran mayoría de los músicos(as) encuestados(as) admira a al menos un compañero(a) de trabajo o a algún músico(a) con el que se siente cercano(a).

De tal forma que la admiración en el circuito de jazz de Santiago parece construirse mucho más en las prácticas cotidianas, en el trabajo constante y en las relaciones humanas, que en base al éxito visible que otros puedan alcanzar.

Así, respecto a la hipótesis:

Los músicos de jazz chilenos pertenecientes al circuito santiaguino conformarán redes de trabajo amplias e inclusivas entre los propios participantes del circuito, únicamente mediados (y en menor medida) por el factor edad; mientras que existirá una diferenciación marcada respecto a los músicos no pertenecientes al circuito.

Se aprueba parcialmente la hipótesis. Efectivamente hay una diferenciación marcada respecto a los músicos no pertenecientes al circuito de jazz, a la vez que se evidencian disposiciones críticas ante los músicos más jóvenes por parte de las generaciones más antiguas.

Y si bien, existe una evaluación mayoritariamente positiva en torno al nivel de amistad y democracia entre los músicos de jazz, la impresión que se tenga de la relación general entre músicos(as) variará según el grupo del que se trate.

Es así como quienes cuentan con estudios relacionados a la música, las mujeres, quienes no participan de una agrupación o colectivo artístico, y entre quienes consideran que el modo de ganar el reconocimiento en el mundo del jazz se logra principalmente a través de las redes sociales y pitutos tendrán una peor impresión de las relaciones establecidas entre músicos que quienes cuentan con estudios no relacionados a la música, los hombres, quienes participan de una agrupación o colectivo artístico y entre quienes consideran que el reconocimiento en el mundo del jazz se logra mediante el esfuerzo o el talento.

V. Sistema de Representaciones en la práctica del jazz

La identidad implica unidad y unicidad; similitud y diferencia. Más que una enumeración de características que posibilitan definir un jazzista promedio del circuito, la identidad parece forjarse en torno a representaciones compartidas entre los músicos(as) que entregan una dirección y proveen al artista de una base de interpretación común.

Por supuesto no todo en la identidad del jazzista es compartido. Como bien lo explicitamos en el desarrollo del marco teórico de nuestra investigación, el sujeto es el último reducto indispensable, encargado de hacer suyas las representaciones o disposiciones. Son los sujetos quienes interpretan y reinterpretan los pensamientos compartidos, es un proceso no pasivo de pensar y repensar el mundo; de otro modo, no sería concebible un cambio en la mentalidad de los hombres.

Desde esta perspectiva, el ser jazzista no es una característica omniabarcante del sujeto, pero sí parece condicionar su disposición ante los otros. Del tal modo que cuando hablamos de la identidad del músico(a) perteneciente al circuito de jazz de Santiago, la enunciación es inevitablemente parcial: hablamos de aquello que es compartido, de los espacios comunes, de los conflictos extendidos, todo en un tiempo y lugar.

De la información construida y recolectada a lo largo de la investigación, se desprenden 4 dimensiones importantes en la construcción de la identidad de los músicos(as) de jazz. Estas no son las únicas posibles, sino que corresponden a las identificadas a partir del discurso de los entrevistados. Sean estas: identificación descriptiva, diferenciación, diagnóstico de contexto y autoevaluación valorativa.

A. Identificación descriptiva

La identificación descriptiva remite a aquellas actitudes y formas que los propios actores consideran que definen al jazz y al músico(a) de jazz, apuntan a una definición construida desde los propios actores de un modelo ideal del ser jazzista.

Para sus actores, el jazz es medio de expresión y lenguaje, donde el 79,5% de los músicos(as) que fueron encuestados estima que condiciona un modo particular de ver la vida. La teoría de las mediaciones de Hennion bien ilustran este fenómeno. El jazz es constructor de prácticas; práctica emocional y reflexiva. Es medio de expresión porque comunica y se comunica sí mismo como lenguaje. La ejecución es a la vez manifestación del jazz en su sentido más amplio. El músico no sólo toca jazz por ocupar técnicas armónicas y hacer uso de la improvisación, hacer jazz crea al jazzista; es práctica constructora de identidades. No puede quitársele al músico(a) el derecho legítimo de sentir y pensar a través del jazz y posicionarse en ello.

La incorporación del lenguaje del jazz se realiza según algunos entrevistados por proceso de aprendizaje a través de la repetición (en homologación al proceso de aprendizaje de la lengua).

El habla es posible una vez que el niño identifica que la silla es silla, como el músico(a) comprende la unión de los armónicos.

Con ello hay un desarrollo intelectual y una adaptabilidad que serían elementos mucho más determinantes del jazz y sus ejecutores que la práctica de la improvisación. Mientras algunos afirman que la improvisación es un elemento específico del género, otros desestiman este punto de vista en consideración a otros géneros musicales que se valen de la improvisación y que no son jazz.

La adaptabilidad en cambio, es la facultad transitar por otros géneros y estilos, reinterpretarlos y adecuarlos al lenguaje jazzístico; Ello requiere de un desarrollo intelectual elevado. Es por esto que muchos músicos(as) atribuyen al jazz una etapa superior en el conocimiento de la teoría musical.

B. Diferenciación

Si el jazz es un lenguaje, el jazzista se reconoce como un lingüista por excelencia. Hablar no es el acto de enunciar palabras, hay un sentido que las ordena. Desde esta perspectiva el jazz también es práctica diferenciadora. La capacidad del músico(a) para hablar el lenguaje del jazz se destaca porque otros no la poseen a cabalidad.

La unidad es también diferencia, diferencia de unos respecto a otros. Como bien mencionamos en el apartado anterior, las entrevistas realizadas a los jazzistas de Santiago están atiborradas de comparaciones. El análisis de tales relaciones entre el jazzista y los otros no acaba en la identificación de las jerarquías o asimetrías entre grupos. Las disposiciones hablan de lo que somos, de lo que nos diferenciamos y lo que anhelamos.

Así, la imagen que el jazzista se haga de un músico popular o docto lo define por oposición, por aquello que no es. No se es estrictamente popular, porque existe un manejo acabado de la teoría y la composición musical; la nota se sabe correcta, no se acierta aleatoriamente. Tampoco se es docto, porque la creatividad es un valor fundamental en el jazzista; ejecutar una pieza de jazz es ir más allá de la lectura ordenada del pentagrama.

Las diferenciaciones que se hacen respecto al público también se esmeran en marcar sello distintivo, donde prima la sensibilidad y creatividad. Cuando algunos jazzistas mencionan que las personas no tienen el conocimiento necesario para interpretar o apreciar estéticamente una pieza de jazz, hablan también de sus identidades vulnerables, de una sensación de incomprensión y autoaislamiento que seguramente actúa como mecanismo protector contra los fracasos económicos y sociales.

Si su música no ha sido suficientemente reconocida, no se debería necesariamente a que carece las cualidades necesarias para ser un músico(a) de jazz, sino a que la sociedad no está lo suficientemente capacitada para juzgarla con propiedad. Esta estrategia de defensa no es una mención explícita, pero hay elementos que nos permiten intuirlo.

Recordemos que un gran porcentaje de los músicos(as) considera que el reconocimiento social se gana a través del talento y el esfuerzo. Sin embargo, el número de jazzistas que admira a quien es el más reconocido por el medio social, corresponde sólo a un 23%.

Aquello sumado a la sensación de abandono por parte del Estado, la SCD y el poco interés demostrado por las empresas en torno a los grupos de jazz, se transforman en un diagnóstico que los propios afectados realizan para explicar por qué no han sido capaces de instalarse como representantes de un género musical extendido en el país.

C. Diagnóstico del contexto

Resulta ingenuo pensar que las personas no hacen un diagnóstico de su situación en sociedad y que viven en ella como espectadores pasivos de las circunstancias. Quizá pueden no conocer las leyes que operan, pero tienen una impresión del funcionamiento de las cosas. Este conocimiento se guía por vivencias cotidianas, conversaciones entre los pares, interpretaciones de los medios de comunicación, etc.

El caso de los jazzistas no es una excepción. Si el diagnóstico del contexto, sea en parte el funcionamiento y posición del Estado frente a las artes, el papel de la SCD, etc., es común entre un grupo importante de músico, podemos estar hablando de una representación social sostenida y emanada a través de las constantes interacciones entre los músicos(as) y sus compañeros(as) de trabajo.

Recordemos que Berger y Luckmann identifican la interacción cara a cara como una de las más significativas que pueden desarrollar los sujetos contribuye a la formación y consolidación de representaciones a nivel intersubjetivo. A ellas contribuye el hecho que la gran mayoría de los encuestados son cercanos al menos a un compañero de trabajo. Además, la amistad, las relaciones democráticas y la participación son rasgos predominantes de las relaciones entre músicos(as) de jazz.

De tal forma, los músicos(as) de jazz como conocedores del circuito desde su interior hacen un diagnóstico de tal. Cuando la impresión de las instituciones que condicionan y rodean la práctica del jazz en el país son vistas como hostiles, el cierre social (como ya lo señalamos) es una práctica defensiva.

En línea con lo anterior, la evaluación comparativa respecto a la situación de otros países de la región es por lo general pesimista. La mayoría de los entrevistados ven en otros lugares mayores oportunidades laborales, industrias culturales más consolidadas, sociedades más cultas y artistas más sindicalizados.

De igual modo, mientras unos postulan que el jazz chileno existe (sea porque hay un proceso de producción continua o porque se incorporan códigos de la música nacional), algunos músicos(as) entrevistados insisten en la imposibilidad de hablar de *jazz* en Chile dado su alto nivel imitativo. EEUU sigue siendo una referencia importante y fundamental para un sector de los artistas de éste género. Se le atribuyen a los jazzistas norteamericanos un dominio

superior y una calidad artística más elevada, además de un conocimiento del medio y los modos de relacionarse.

Así una buena parte de la identidad compartida de los jazzistas del circuito de Santiago está marcada por fuertes sensaciones y constataciones que hablan de una multifacética vulnerabilidad.

D. Autoevaluación valorativa

Becker en su artículo '*The professional dance musician and his audience*' menciona que una particularidad a la que se deben enfrentar los jazzistas (y los músicos(as) a nivel general), es al contacto más o menos directo con los últimos consumidores de su trabajo. La poca distancia entre ambas partes expone al artista en forma abierta a críticas o intromisiones desde su cliente directo.

Por esto, y en concordancia con lo planteado por Idalina Conde, los artistas son doblemente vulnerables. Son vulnerables desde las condiciones laborales atípicas en las que generalmente se envuelven y dado que su personalidad es dependiente del éxito y reconocimiento social alcanzado. Ambas vulnerabilidades pueden condicionar la identidad del artista y su sentido de autovaloración.

En lo que respecta a las condiciones laborales mismas, vimos que los y las jazzistas recurren frecuentemente al pluriempleo y presentan bajas tasas de sindicalización. A esto se agrega que un número importante de ellos no se encuentra afiliado a algún fondo de pensiones, y aunque las tasas de cotización en el sistema de salud son mayores, su porcentaje es menor al presentado por el general de músicos de la encuesta de caracterización de los trabajadores del sector cultural.

Es así como no sorprende que la mayoría de los jazzistas se consideren desprotegidos o muy desprotegidos frente a las condiciones laborales a las que se ven enfrentados como artistas (75%). Esta sensación es total en mujeres y mayoritaria entre los hombres. Cabe destacar que al comparar según el tipo de ingreso que implican las actividades musicales, quienes tienen la música como principal fuente de ingresos se sienten levemente menos desprotegidos que aquellos que hacen de la música una actividad secundaria. Esto parece corresponder a las expectativas de vida diferenciadas que tienen unos y otros.

Porque lo mismo sucede al comparar la perspectiva respecto a hacer de la música la única fuente de ingresos. Mientras la mayoría de quienes viven de las actividades musicalmente relacionadas creen que es posible vivir sin problemas de la música, sólo el 7% de quienes tienen las actividades musicales como una fuente secundaria así lo cree.

Es probable que quienes estén acostumbrados a cierto nivel de vida y comodidades crean imposible el vivir de la música porque no imaginan la posibilidad de vivir de otra forma. Los mismos entrevistados que hacían de la música su principal fuente de ingresos lo mencionaban:

podían no tener un auto, o grandes comodidades, pero vivían acorde a lo que querían y sentían que podían hacerlo.

Es decir, la sensación de inestabilidad, inseguridad y expectativas de vida no se traducen en una relación lineal entre parámetros estadísticos de estabilidad laboral y sensación de estabilidad. Sino que está mucho más ligado a los miedos, disposiciones y representaciones que puedan tenerse de la carencia.

Al comparar por edad, también se observaban diferencias estadísticamente significativas entre músicos menores de 40 años y aquellos de 40 años o más. Son más los músicos menores de 40 años que creen que es posible vivir de la música, que los de 40 años o más.

Esto puede suceder debido a dos factores no excluyentes. En primer lugar, los músicos menores de 40 años poseen una mayor diversidad de tipos de trabajo musicalmente relacionados: trabajan más horas y tienen en su mayoría la música como principal fuente de ingresos. Es decir, su dedicación a la música es más intensiva a la vez que extensiva. Al realizar durante la mayor parte del día actividades musicales, las propias vivencias corroboran la posibilidad de vivir de la música, correspondiente a la tendencia profesionalizante del circuito de jazz santiaguino.

Por otra parte, puede que medien factores generacionales o relacionados a la etapa de vida de las personas. Factor generacional y etapa de vida deben entenderse como elementos distintos, pues mientras uno alude a diferencias entre grupos debido a cambios idiosincráticos en sociedad; el otro considera que las diferencias son etarias y cambian a medida que se pasa a ocupar el lugar del otro. El que la mayoría de los músicos(as) jóvenes vivan solos y no tengan hijos menores de 18 años los exime de responsabilidades, lo que hará más fácil la posibilidad de vivir de las actividades musicales. Sin embargo, como señalamos recientemente, con los datos disponibles no se puede establecer si esto corresponde a un cambio idiosincrático o a diferencias producto de la etapa de vida en la que se encuentran los implicados.

En cuanto a la posibilidad de vivir del jazz, la respuesta parece ser categórica. Casi ningún músico encuestado(a) lo cree factible, independientemente del sexo, la edad, el tipo de ingreso que impliquen las actividades musicales, etc. Parece inevitable para los jazzistas tener que recurrir a otro tipo de actividades musicales independientes del desarrollo del jazz.

Ahora, no todos los músicos poseen igual sensación de seguridad laboral. La realización de un análisis de tipologías que incluyeron (1) la sensación de protección frente a las condiciones laborales a las que se enfrentan como artistas; (2) la evaluación del nivel de estabilidad de los ingresos; (3) la posibilidad de vivir de la música; y (4) del jazz, configuró dos grupos diferenciados.

Uno de ellos reúne a los artistas con un alta sensación de inseguridad; el otro, a quienes estiman su situación más segura. Aunque ninguna variable independiente a las incluidas en el modelo fue capaz de establecer diferencias significativas, ambos perfiles existen y deben ser profundizados en futuras investigaciones para determinar qué factores llevan a un artista a

experimentar una situación general de inseguridad laboral y en qué medida esto puede ser contrarrestado.

Pero como habíamos señalado previamente, la vulnerabilidad no sólo es producto de las condiciones materiales en las que se desenvuelven las y los jazzistas, también existe por sus personalidades dependientes. La evaluación que hagan los jazzistas de su nivel de profesionalismo muestra variaciones según el grupo del que se trate.

Mientras la edad y el tipo de estudios cursados no parecen influir en el grado de profesionalismo que el implicado se asigne, el sexo y el tipo de ingreso que implican las actividades musicales muestran diferencias importantes (aunque no alcanzan a ser estadísticamente significativas). Las mujeres y quienes poseen las actividades musicales como una fuente secundaria se consideran menos profesionales que los hombres y quienes tienen las actividades musicales como la principal fuente de ingresos.

Ahora bien, la autoevaluación valorativa no sólo se circunscribe a la valoración que los artistas hacen de sí mismos en forma individual, también corresponde a cómo creen que otros los valoran. Al cómo desde su subjetividad interpretan y representan la opinión que los otros tienen de ellos; proceso que por lo demás es clave en la conformación de la identidad.

El grupo por el cual los encuestados(as) se sienten más valorados como músicos(as) de jazz es la familia (84%), seguido de los pares (68%) y el público (68%); mientras un poco más de la mitad se siente valorado por los críticos de jazz (53%) y más de la mitad se considera poco valorado o muy poco valorado por los medios de comunicación (57%). Tales apreciaciones se mantienen relativamente estables según nivel socioeconómico de la familia de origen, la edad y el tipo de ingreso que impliquen las actividades musicales.

Desde esta perspectiva, a pesar de la vulnerabilidad que presentan los artistas al estar expuestos a los consumidores de su trabajo en forma más directa, vemos que estos tienen una buena impresión de sí mismos y que también se sienten valorados por aquellos sujetos con los que se relacionan de modo más cercano. Por el contrario, cuando se trata de figuras más impersonales y abstractas e institucionalizadas, la evaluación cae drásticamente.

En consideración a todo lo anterior, y en los que respecta a la hipótesis,

Existirán representaciones identitarias a partir de tener la música como fuente de ingresos o profesión. Estas representaciones identitarias estarán fuertemente marcadas por las condiciones laborales en las que se desenvuelven los músicos(as) a la vez que por la práctica específica de una actividad artística.

Se aprueba la hipótesis ya que efectivamente los sujetos de estudio presentan rasgos identitarios influidos por el hecho de tener la música como fuente de ingreso o profesión. La mayoría de los encuestados(as) considera que el jazz condiciona una forma particular de ver la vida (75%), al tiempo que presentan una alta sensación de inestabilidad, vulnerabilidad laboral y desprestigio por parte de ciertas instituciones sociales.

Por otra parte, las diferencias que establecen frente al público u otros músicos, además de la mención de características y disposiciones propias del músico(a) de jazz, construye una representación común e ideal del *ser jazzista*.

VI. Género y Jazz

No incluir la temática de género como un elemento a analizar detenidamente durante la investigación fue una decisión consciente. Aunque en primera instancia se consideró que era importante integrarlo al análisis, una vez comenzado el trabajo de campo fue evidente que no podía llevarse a cabo de la manera deseada. Pues cuando realicé mi primera entrevista a una de las pocas jazzistas del circuito Santiago, me di cuenta de la imposibilidad de asegurar el anonimato a las posibles participantes.

El circuito de jazz es pequeño y las redes sociales son densas. Bajo tal escenario, toda confesión de actos, discriminaciones, emociones o disposiciones sentidas o vividas por las participantes mujeres quedarían expuestas; en especial si habían alusiones a situaciones que involucraran a terceros. Los otros podrían identificar tal escena y recriminar posteriormente a las colaboradoras el haber narrado dichas vivencias.

De tal modo, aunque se pudo recolectar material en torno a las experiencias de mujeres jazzistas y la dificultad para insertarse en el mundo del jazz, se tomó la decisión de sacrificar tales datos como una obligación ética de la investigación.

Sin embargo, aunque omitida la perspectiva de género, esta se esforzaba por aparecer como un fantasma desde la ausencia. El acceso desigual no sólo era evidente por la baja presencia de mujeres en el circuito de jazz (6% del total de la muestra), siendo un caso extremo en el ya desigual mundo de la música, donde el 73% de los trabajadores del área musical son hombres según los datos extraídos del estudio de caracterización de los trabajadores del sector cultural realizado por el CNCA el año 2004.

Además de ser menos las mujeres que participan del circuito, el promedio de horas que conforman su jornada laboral dista bastante de la masculina: ellas trabajan un promedio de 17 horas, mientras ellos promedian un 33,4.

Esta diferencia abismante en la participación de los géneros también se revela en la diferenciación casi absoluta de los roles asociados al músico(a) de jazz. Mientras el 97,3% de los jazzistas hombres tenían como instrumento principal uno de tipo no vocal, el 100% de las mujeres encuestadas eran, en primer lugar, cantantes.

Esto no es una característica exclusiva del desarrollo del género musical en el país. Existe una tradición extendida en el jazz de la separación de roles de género, que por lo general viene acompañado de discriminaciones y jerarquizaciones en torno al papel de los participantes. Recordemos que Marie Buscatto, al analizar la práctica del jazz francés describió procesos sociales utilizados en el circuito para legitimar la jerarquía de género. Donde el instrumentalismo masculino y la vocalización femenina se distinguían por especificaciones de género en la concepción de la música.

Ahora bien, la distribución de roles y la escasa presencia femenina en el circuito de jazz no son los únicos elementos que permiten hablar de una problemática de género desde su ausencia.

Pues al preguntar a los músicos(as) de jazz por aquellos que consideraban más reconocidos(as) en el medio social, quienes eran más cercanos(as), con los/las que se trabajaba frecuentemente y por aquellos y aquellas que sentían más admiración, la aparición de mujeres nunca superó el 5% de las menciones posibles.

Del total de 76 músicos que los encuestados consideraban que eran los más reconocidos por el medio social se nombró sólo una jazzista mujer, correspondiente al 1,3% de las menciones realizadas.

Del las 325 menciones realizadas en torno a los músicos del circuito por los que el encuestado(a) sentía mayor admiración, se realizaron 3 nombramientos de 3 mujeres distintas correspondiente al 0,9% del total de menciones.

Así mismo, 15 menciones de 10 mujeres distintas se realizaron al solicitar a los encuestados(as) que identificaran los músicos(as) con los que trabajaban con mayor frecuencia, correspondiente al 4% de un total de 320 menciones realizadas.

Por último, al solicitar a los músicos(as) indicar con quienes se sentía más cercano(a), se realizaron 8 menciones de 7 mujeres distintas; es decir, un 2,5% del total de 315 menciones realizadas.

No es de extrañar bajo tales aspectos que las mujeres jazzistas evalúen de forma más negativa la relación establecida entre músicos(as). El 80% de ellas (4 de 5 mujeres) evalúa negativamente esta relación (índice de evaluación que incluye valoraciones en torno al grado de amistad, democracia, participación, apoyo e inclusividad) en comparación al 52% de los hombres.

Todo esto parece afectar la identidad y la sensación de profesionalismo que las artistas tengan de sí mismas. Todas creen que el jazz condiciona de forma importante un modo particular de ver la vida, pero en promedio se sienten menos profesionales que los hombres y menos protegidas en torno a las condiciones laborales a las que se enfrentan. Sin embargo, también un 80% estima que es posible vivir de la música, en comparación a un 51% de los hombres.

Como vemos, el género en el jazz se hace presente desde la ausencia. La marginación (y también posible automarginación) de las mujeres en el circuito de jazz condiciona una visión por lo general, más pesimista en torno a sus capacidades como profesionales de la música y acentúa la sensación de inestabilidad.

La vulnerabilidad de las trabajadoras mujeres en el mundo del jazz existe en tanto hay una escasa valoración a su trabajo y una autovaloración comparativamente más baja que sus pares masculinos.

El estudio de estas diferencias de género debe ser profundizado para ver el alcance de estas relaciones jerárquicas en otros ámbitos de la vida. Sin embargo también deben superarse problemáticas relacionadas al trabajo de campo para asegurar el anonimato, la confianza y la colaboración de los participantes.

En la actualidad es difícil poder realizar una aproximación cualitativa exclusiva a las jazzistas ya que el tamaño del circuito en Santiago opera como una dificultad para asegurar el anonimato de la información. Sin embargo, si el estudio se amplía a las condiciones y relaciones laborales entre músicos y músicas a nivel general, el ejercicio es posible. Se espera que los insumos entregados por la presente investigación sirvan como elementos a utilizar en futuras investigaciones que incorporen este marcado conflicto de género en el mundo de la música y en especial, del jazz.

XI. Contrastación de la hipótesis general del estudio

Ante la hipótesis:

El trabajo artístico de los músicos de jazz chilenos pertenecientes al circuito de Santiago se verá enfrentado a diversos factores que lo harán, en lo particular, diferente a otros tipos de arte, y otros tipos de estilo musical. Lo que se traducirá en una falta de contratos laborales, y de vacíos legislativos en torno a su situación laboral. Dichas carencias podrán ser no tan relevantes para los músicos de jazz dada la particularidad de su fuente de trabajo, y los distintos requerimientos a los que se ven sometidos. Todo ello, configurando una identidad propia a partir de tener la música como fuente de ingresos y profesión.

La hipótesis del estudio se aprueba. El circuito de jazz no sólo presenta diferencias importantes respecto a los trabajadores del sector cultural a nivel general, también es un caso que dista bastante del promedio musical. La práctica del jazz es un ejercicio altamente masculinizado con una marcada distribución de roles.

A su vez, posee mayores niveles educación formal, pero similares ingresos al común de trabajadores del sector musical. Y no sólo eso, por lo general el músico de jazz se encuentra menos protegido que el promedio de artistas musicales: tienen menores niveles de contratación y de cotización en los sistemas de pensión y salud.

Sin embargo, los músicos(as) asumen la flexibilidad como un desafío que debe ser resuelto mediante la creatividad. El/la jazzista de ser capaz de buscar y encontrar oportunidades laborales, estableciendo para ello diversas estrategias, siendo el pluriempleo musical y la diversificación de fuentes de ingreso, una de las herramientas más extendidas y características.

La vulnerabilidad e inestabilidad a la que se exponen los músicos afecta en la identidad de estos: la mayoría considera estar muy desprotegido o desprotegido, y la visión que tienen del Estado y el marco legal que los atañe es bastante negativa.

Por otro lado, la práctica misma del jazz y la música otorga un sentido de realización personal a los artistas. La mayoría estima que el jazz condiciona un modo particular de ver la vida y realizan diversas distinciones entre el músico(a) de jazz y otros grupos. Sean estos, músicos que practican otros géneros musicales, la sociedad o el Estado.

Ahora bien, como vimos también se presentan diferencias al interior del circuito de jazz. Existen grupos que se sentirán más o menos vulnerables y tendrán una evaluación mejor o peor de sus pares. Esto es importante tenerlo en cuenta, pues si bien existen representaciones compartidas entre los artistas estudiados, también existen disposiciones distintas según del grupo (al interior del propio circuito) del que se trate.

XII. Reflexión en torno al trabajo realizado y las posibles líneas investigativas futuras

Ante el término de la primera etapa del proceso de investigación, surgen ciertas reflexiones en torno a los aprendizajes, errores y elementos no resueltos (o líneas investigativas posibles a desarrollar en el futuro).

La primera sensación que surge luego de este trabajo de año y medio, es que las respuestas que entrega la investigación se encuentran en una balanza desfavorable al compararlas con las dudas que surgieron en ella.

No sólo por el hecho que quizá ciertas preguntas podrían haber sido realizadas de otra forma (cuestión que es aprendida una vez que el trabajo de campo ya ha sido realizado) o que existen elementos importantes que no se consideraron, sino que también porque las respuestas a las preguntas realizadas se construyen bajo la lógica de nuevas hipótesis y preguntas de investigación a desarrollar en el futuro.

Los afanes por explicar algunas problemáticas como la sensación de inseguridad laboral o las evaluaciones diferenciadas que los músicos(as) puedan tener sobre las relaciones con sus pares no pudieron ser explicadas a cabalidad. Gran parte de las conclusiones aquí realizadas resultan ser especulaciones apoyadas en la teoría más que un conocimiento sólido y fundado en datos irrefutables.

Además, existe el problema común a toda investigación que el marco teórico es construido a partir de los insumos que se tienen al alcance. Éste tiene un efecto real sobre las conclusiones que se puedan extraer, pues se produce e interpreta información bajo el apadrinamiento de ciertas perspectivas teóricas. Por lo que la información expuesta en esta tesis es reflejo de las decisiones teóricas tomadas al momento de iniciar la lectura previa al trabajo de campo.

Este hace fundamental que toda investigación se comparta, critique y discuta, a pesar del terror que eso puede generar en un investigador primerizo. Pues es a partir de la reflexión compartida que pueden surgir nuevos conocimientos, que se identifican errores no observados previamente, y que se establecen mejoras para futuros trabajos.

Un aprendizaje importante en el desarrollo de esta investigación, fue la dificultad que reporta el hecho de coordinar y atenerse a los tiempos en la realización de un trabajo de campo. El tiempo real está lleno de imprevistos y la programación del cronograma para el levantamiento del terreno no debe guiarse –aunque sería deseable– por tiempos ideales de máxima eficiencia; la experiencia demostró que se debe considerar también la disponibilidad de la contraparte y asumir los diversos grados de compromiso que esta pueda tener con la fijación de una fecha para realizar una encuesta y/o entrevista.

Así mismo, la inmensa cantidad de información en bruto que se construyó a partir de la realización de entrevistas y encuestas, es en parte desaprovechada al tener que seleccionar los ejes más importantes de la investigación. Si bien, esto seguramente es algo que realiza toda

investigación, es probable que si hubiese acotado mejor las temáticas a incluir en el estudio, hubiese producido menos información a la vez que aprovechado más intensivamente los datos construidos. Las ambiciones y altas expectativas en torno a la generación de una tesis de grado dificultaron la realización de la misma, e incluso jugaron en contra de la calidad del producto final.

Otra dificultad, es que todas las temáticas abordadas en la investigación presentan líneas investigativas no resueltas, porque (a) Excedían los límites de los objetivos de la investigación; (b) porque no se contaba con los suficientes datos para hacer una interpretación válida de tales; o (c) porque resultaron ser hallazgos no esperados, y como tales deben ser profundizados en investigaciones que tengan por objeto la investigación de tales.

Entre muchos de los aspectos no resueltos, se destacan:

- **El papel de la globalización y los medios masivos de comunicación en la generación de prácticas de consumo y aprendizaje musical;** La importancia que adquirieron figuras de la televisión para optar por dedicarse a la música, junto a las nuevas prácticas de descarga y consumo musical afectan en la relación que el sujeto se haga con la música. Cambian los modos de apropiación y cambian las disposiciones ante el objeto. Los ejemplos televisivos puede que abra posibilidades a aquellos que antes no tenían incorporada la posibilidad de pensar en dedicarse a la música. Ahora bien, esta apertura de posibilidades tiene un límite: se debe contar con acceso a la televisión a la vez que debe tenerse o generarse un interés por la música.
- **Profesionalismo musical;** No pudo establecerse una definición inclusiva del concepto de “Músico profesional”, aunque ciertos elementos pueden dar pistas para tales. Los y las jazzistas entrevistados otorgaron gran importancia al hecho de poder vivir de los ingresos musicales, a la vez que algunos consideran importante contar con el suficiente desplante musical. Mientras el primer factor es fácil de preguntar (y de hecho se realizó tal interrogante en la encuesta aplicada), la medición de la segunda reporta mayores complicaciones. ¿Cómo medir el desplante? En parte, el preguntar al propio(a) jazzista qué tan profesional se siente como músico de jazz, el músico(a) puede incorporar el desplante musical como un factor de peso en su respuesta. Pero ello no está asegurado, al tiempo que también otros factores pueden alterar la autoevaluación realizada.

Surgen además dudas metodológicas respecto a la efectividad del nivel de medición utilizado en la creación de la pregunta sobre autoevaluación del profesionalismo musical. Se tiene la sospecha que una medición de tipo nominal dicotómica habría sido mucho más útil para los propósitos de la investigación.

Pues la medición escalar en una nota que variaba del 1 al 7 dificultó la lectura de los resultados, a la vez que parcializó las respuestas. Es más fácil evaluarse como un músico medianamente profesional en una escala del 1 al 7, que asumirse profesional en una pregunta dicotómica. Por tanto, se especula que una pregunta sobre

profesionalismo musical de tipo dicotómico, habría sido útil para discernir mejor quiénes se clasifican como profesionales, al tiempo que esa variable podría haber sido cruzada con otros análisis.

- **Participación y organización social;** Un aspecto a desarrollar en futuras investigaciones es el por qué el reconocimiento de la importancia de la participación social y sindicalización no se traduce en una organización social efectiva. Los datos recolectados muestran que mientras quienes tienen las actividades musicales como principal fuente de ingresos²¹ presentan mayores niveles de acuerdo (y menores niveles de desacuerdo) respecto de la importancia de participar en sindicatos o gremios de artistas; al mismo tiempo participan mucho menos de una agrupación o colectivo cultural.

Las razones para no participar de una agrupación social o sindicato a pesar de reconocer la importancia de tales, deben ser estudiadas con el fin de procurar la superación de los obstáculos que dificulten su concreción.

- **La SCD y las Redes Sociales;** Al pedir a los jazzistas que evaluaran el rol desempeñado por la SCD se produjeron diferencias significativas al cruzar tal evaluación por el nivel socioeconómico de la familia de origen del encuestado(a). Es decir, a mayor nivel socioeconómico, mejor será la evaluación realizada en torno a la SCD. Si bien no se poseen los elementos necesarios para establecer una explicación certera al respecto, se estima que la evaluación se verá afectada en medida que músicos(as) de niveles más acomodados posiblemente tienen a su disposición una mayor cantidad de contactos que quienes provienen de otras realidades económicas. Esta teoría se fundamenta en las apreciaciones que algunos músicos hacen sobre la SCD, al advertir que ella suele discriminar a personas pertenecientes a otras realidades sociales y a que reproduce las desigualdades y el monopolio del renombre artístico.

Ahora bien, estos juicios emitidos por algunos jazzistas no bastan para articular coherentemente la hipótesis formulada. Por tanto, para futuras investigaciones es necesario profundizar en estas relaciones diferenciadas según nivel socioeconómico, ¿Sucede con otros géneros musicales? ¿Qué otros factores pueden explicar esta evaluación diferenciada según la familia de origen del músico(a)?

- **Inseguridad Social;** La vulnerabilidad e inestabilidad laboral son condiciones con las que deben lidiar generalmente los músicos(as) de cualquier género. Sin embargo, al realizar un análisis de tipología que incluyó preguntas en torno a la sensación de protección, estabilidad laboral, la percepción de si es posible vivir de la música, y la percepción de si es posible vivir del jazz, se crearon dos grupos diferenciados. Mientras uno reúne a músicos inseguros, el otro está compuesto de músicos más seguros. El problema consistió en que ninguna variable (salvo las incorporadas en el modelo)

²¹ En comparación a quienes las tienen como una actividad secundaria.

presentaba diferencias significativas al cruzarla con los grupos creados. Esto puede deberse a dos factores: En primer lugar, como la muestra es pequeña es más difícil poder obtener diferencias significativas entre grupos, por lo que en futuras investigaciones deben incorporarse el número de encuestas en la realización de análisis estadísticos que superen la mera descripción. Por otra parte, puede que existan variables que marquen diferencias entre grupos que no fueron incluidas en las encuestas. El desafío es entonces el investigar qué elementos hacen de un músico seguro o inseguro y contrastar empíricamente tales datos. Si se logran identificar grupos que se sienten más vulnerables que otros, pueden focalizarse políticas públicas en su favor o establecer estrategias de integración focalizadas en los músicos(as) más inseguros laboralmente.

Como señalaba anteriormente, la mayor parte de las conclusiones que sintetizan esta investigación constituyen especulaciones que unen dato (creado desde una orientación teórica) y teoría. De tal forma, sus alcances son limitados porque la comprobación está afecta al desarrollo de nuevas investigaciones y porque el proceso de producción del dato siempre guarda una leve tautología.

Sin embargo, se estima que pueden también constituir un aporte como líneas probables de estudio. Además que al colocar los resultados de las encuestas y entrevistas junto al material disponible a nivel global en la sociología del trabajo artístico y la sociología del arte, pueden llegar a servir como evidencia del problema generalizado al que se enfrentan los jazzistas en la experimentación de una doble vulnerabilidad como trabajadores artísticos.

XIII. Bibliografía

Aguilar, Omar (2004). *Globalización, modelo de desarrollo y trabajo en Chile* en *Némesis* N°4. pp 175-190.

Araya, Sandra (2002). *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*. Disponible en:

<http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/ICAP/UNPAN027076.pdf>

Ardenghi, Verónica (2010). *Aportes para pensar la relación entre trabajo, campo artístico y trayectorias profesionales de jóvenes graduados de Bellas Artes* en Echeverría, María Paz (comp.) *Tridecaedro*. Editorial Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires.

Becker, Howard (1951). "The professional dance musician and his audience" en *The American Journal of Sociology*. Vol 57, N°2, pp 136-144.

Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte*. Universidad Nacional de Quilmes editora, Buenos Aires.

Becker, Howard (2009). *Outsiders: Hacia una sociología de la desviación*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Berger, Peter y Luckmann, Thomas (1999). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores, Argentina.

Bourdieu, Pierre (1991) *El sentido práctico*. Editorial Taurus, Madrid.

Bourdieu, Pierre (1995). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Editorial Grijalbo, México.

Bourdieu, Pierre (2000). *Poder, derecho y clases sociales*. Editorial Desclée de Brouwer, Bilbao.

Buscatto, Marie (2007). *Contributions of Ethnography to Gendered Sociology: the French Jazz World* en *Qualitative Sociology Review*. Vol 3, N°3, pp 46-58.

Castel, Robert (1997). *La metamorfosis de la cuestión social*. Editorial Paidós, Buenos Aires.

Comunian, Roberta & Faggian, Alessandra (2010). *Unrewarded careers in the creative class: the strange case of bohemian graduates*. Blackwell Publishing, USA.

Conde, Idalina (2009). Artists as vulnerable workers en *Cies e-Working paper*, N°71. Disponible en:

http://www.repositorio.iscte.pt/bitstream/10071/1502/1/CIES-WP71_Conde.pdf

Consejo Nacional de la cultura y las artes (2004). *Los trabajadores del sector cultural en Chile. Estudio de caracterización*. Editorial Convenio Andres Bello, Bogotá.

Consejo Nacional de la cultura y las artes (2009). *Compendio de legislación cultural chilena*. Andros Impresores, Chile.

Consejo Nacional de la cultura y las artes (2007), Encuesta de consumo cultural 2004-2005. Valparaíso.

Consejo Nacional de la cultura y las artes (2011), Segunda encuesta nacional de participación y consumo cultural. Ediciones cultura, Valparaíso.

Durkheim, Emile (1985). *La división del trabajo social*. Editorial Colofón, Mexico D.F.

Ferrada, Rafael y otros (2009). *El contrato de trabajadores de artes y espectáculos: sus alcances y aplicación práctica*. Memoria para optar al grado de licenciado en ciencias jurídicas y sociales, Universidad de Chile, Santiago.

Friedman, George, y Naville, Pierre(1992): Tratado de Sociología del Trabajo, tomo I, Editorial Fondo de Cultura Económico, México.

Fundación Sol (2011), Precaridad laboral y modelo productivo en Chile. Ideas I, Tendencias del Trabajo, Karina Narbona, Alexander Paez, Patricio Tonelli. Disponible en:

www.fundacionsol.cl/wp-content/uploads/2011/12/Ideas-1-Tendencias-del-Trabajo2.pdf

Fundación Sol (2012), Minuta Empleo N°21, Febrero- Abril. Disponible en:

www.fundacionsol.cl/wp-content/uploads/2012/06/Minuta-Empleo-FMA2012.pdf

Gálvez, Thelma (2001). Cuaderno de investigación N°14: *Para reclasificar el empleo, lo clásico y lo nuevo*. Departamento de estudios, Dirección del Trabajo, Santiago. Disponible en:

http://www.dt.gob.cl/1601/articles-62884_cuad_investig_1.pdf

García, Alfonso (2008). Identidad y representaciones sociales: La construcción de las minorías Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas. N° 18, (2008.2)

Garretón, Manuel Antonio (2000). *La Sociedad en que viviremos*. Editorial LOM, Santiago.

Giddens, Anthony (1982). *Sociología: una introducción breve pero crítica*. Macmillan, Londres.

Heinich, Nathalie (2002). *La Sociología del Arte*. Ediciones Nueva visión, Buenos Aires.

Hennion, Antoine (2002). *La pasión musical*. Editorial Paidós, Buenos Aires.

Hennion, Antoine (2003). *“Music and Mediation: Towards a new sociology of music” en Clayton, M and Herbert, T (comp.), The cultural study of music: A critical introduction. Middleton eds, London.*

Hernández, Lucía Soledad (2009). *Financiamiento institucional privado de la cultura en Chile en el marco de la responsabilidad social empresarial* (tesis de magíster en gestión culturalm Universidad de Chile), Santiago.

Hobsbawm, Eric (1999). *Gente poco corriente: Resistencia, rebelión y jazz*. Editorial Crítica, Barcelona.

Hosiasson, Jose (1958). *Tras una historia del jazz en en Revista Musical Chilena*. Año XII, N°6, Santiago.

Hosiasson, José (1988). *El Jazz e hispano-américa: Interesante caso de retroalimentación* en *Revista Musical Chilena*. Año XLIII, N°169, Santiago.

Jodelet, Denise (2003). *Pensamiento social e historicidad* en *Relaciones*. N°93, Vol 24. pp. 97-114

Jodelet, Denise (2008). *El movimiento del retorno al sujeto y el enfoque de las representaciones sociales* en *Connexion*, N° 89, Disponible en:

http://www.repositorio.iscte.pt/bitstream/10071/1502/1/CIES-WP71_Conde.pdf

Marx, Carlos y Engels, Federico (2004). *La ideología alemana*. Editorial Nuestra América, Buenos Aires.

Menanteau, Álvaro (1995). *El jazz en Chile hasta 1945* (tesis de grado, Universidad de Chile), Santiago

Menanteau, Álvaro (2002). *Jazz en Chile: Su transición de la imitación a la integración* (Tesis de Magister en musicología), Santiago.

Menanteau, Álvaro (2006). *Historia del jazz en Chile*. Ocho libro editores, Chile.

Menanteau, Álvaro (2009). *Modernidad, postmodernidad, e identidad de jazz en Chile: El caso de la generación de 1990 y Ángel Parra*. Tesis Doctoral, Universidad de Helsinki.

Menger, Pierre-Michel (1999). *Artistic labor markets and careers*. Annual review of sociology.

<http://arjournals.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.soc.25.1.541>

Moscovici, Serge (1979). *La representación social: Un concepto perdido*. Ed. Huemul, Buenos Aires. En:

<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/tallmosc.pdf>

Navarro, Arturo (2006). *Cultura: ¿Quién paga? Gestión, infraestructura y audiencias en el modelo chileno de desarrollo cultural*. Ril Editores, Santiago.

Ortiz, Nestor (1958). *Historia del Jazz*. Editorial Ricordi, Buenos Aires.

Ortiz, Nestor (1959). *Estética del Jazz*. Editorial Ricordi, Buenos Aires.

Parkin, Frank(1988). *Estratificación social*, en T. Bottomore y R. Nisbet, *Historia del análisis sociológico*, Amorrortu, Buenos Aires.

Parkin, Frank (1984). *Marxismo y Teoría de clases*. Una crítica burguesa. Espasa-Calpe, Madrid.

Sánchez. Iván (2005). *Contra la tiranía de la música en Revista de antropología iberoamericana*. [En línea]: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/623/62309920.pdf>

Sennett, Richard (2000). *La corrosión del carácter*. Editorial Anagrama, Barcelona.

Silbermann. A, Bourdieu. P, y otros (1971). *Sociología del Arte*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

Soto, María Paulina (2008). *Del leviatán y la razón pura, al cíclope y vuelo de las mariposas*. Ponencia presentada en seminario de Bogotá: ciudad iberoamericana de la cultura.

Throsby, David (2001). *Defining the artistic workforce: The Australian experience en Poetics*. Año 4, N° 28. Pp 255-271.

Throsby, David (2001). *Economía y sociedad*. Cambridge University Press, Madrid.

Tirro, Frank (2001). *Historia del Jazz Clásico*. Barcelona, Editorial Robinbook.

Universidad Diego Portales (2009). *Chile 2008, percepciones y actitudes sociales. Informe de la IV encuesta de opinión pública UDP 2008*. Año 2, N°2, Santiago.

Weber, Max (2004). *Ética protestante*. Ediciones Libertador, Buenos Aires.

Weber, Max (1987). *Economía y Sociedad*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México.

Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultural*. Editorial Gedisa. Barcelona.

XIV. Anexos

Anexo 1: Pauta de Entrevista

Preguntas Entrevistas:

1. Para empezar, me gustaría que contase cómo llegó usted al jazz. (Estudios, familia, cuáles fueron sus primeras aproximaciones)
2. ¿Qué fue primero, el instrumento o el estilo?
3. ¿Qué relaciones existen entre su familia y la música?
4. ¿Cómo ha sido esto de practicar el estilo del jazz en el país? ¿Siente que hay un espacio suficiente para ello?
5. ¿Se siente un músico profesional, porqué? ¿Cuándo cree usted que se pasa a ser un músico profesional?
6. ¿Considera la dedicación a la labor musical distinta a otros trabajos? ¿Configura un modo particular de ver la vida?
7. ¿Cómo definiría usted la relación entre el músico y el mercado?
8. ¿Y la relación entre usted como músico y el estado?
9. ¿Qué hay de particular en el jazz chileno y que de común con otros lugares del mundo?
10. Considera muy inestable su situación laboral?
11. ¿De qué mecanismos se vale usted para conseguir sus ingresos?
12. ¿Vive sólo o depende usted de alguien?
13. ¿Qué tanto afectan en su vida diaria sus jornadas de trabajo?
14. ¿cómo cree usted que es el público de jazz chileno? (quién escucha mayoritariamente, cuáles son sus prácticas).
15. ¿Cree que el dinero es una limitante para dedicarse al jazz?
16. ¿Con quienes suele trabajar? ¿Lo eligen o los elige? Si pudiera caracterizarlos...
17. ¿Se siente representado por la SCD? ¿Qué aspectos positivos o negativos tiene para usted?
18. Sobre el jazz como estilo musical, cuáles cree usted que son las características más destacables de él.
19. ¿Existe un jazz propiamente chileno? ¿Por qué?
20. ¿Qué es el jazz para usted?

Anexo 2: Encuesta

Anexo 2: Encuesta

ENCUESTA CONDICIONES DE TRABAJO DE LOS JAZZISTAS DE SANTIAGO

FECHA ENCUESTA	DÍA	MES	AÑO

NOMBRE	
COMUNA DE RESIDENCIA	
TELÉFONO DE CONTACTO	
E-MAIL DE CONTACTO	

A. CARACTERÍSTICAS SOCIODEMOGRÁFICAS

Para empezar, le realizaré algunas preguntas acerca de usted...

A1. Sexo

- 1 Hombre
 2 Mujer

A2. Indique su edad en años cumplidos

_____ años

A3. Señale su actual estado civil o conyugal

- 1 Soltero
 2 Casado
 3 Conviviente / vive en pareja
 4 Separado de hecho
 5 Anulado o divorciado
 6 Viudo

A4. En relación al jefe de su hogar, usted es

- 1 Jefe de hogar
 2 Cónyuge
 3 Pareja o conviviente
 4 Hijo o hijastro
 5 Yerno/nuera
 6 Nieto
 7 Hermano/cuñado
 8 Padre/Suegro
 9 Otro pariente
 10 No pariente

A5. En relación a su hogar, incluyéndose usted, señale cuántas personas tienen:

- a. Entre 0 y 17 años _____ personas
b. Entre 18 y 60 años _____ personas
c. Entre 61 y más años _____ personas

A6. ¿Tiene hijos menores de 18 años?

- 1 Sí *Señale cuántos* _____ hijos
 2 No

B. EDUCACIÓN Y FORMACIÓN MUSICAL

A continuación, le haré preguntas respecto a su educación y la forma en que aprendió a hacer música...

B1. ¿Cuál es su nivel educacional?

No leer. Clasificar de acuerdo a lo que señale el informante.

- 1 Nunca estudió (*pasar a B3*)
 2 Educación básica incompleta (*pasar a B3*)
 3 Educación básica completa (*pasar a B3*)
 4 Educación media incompleta (*pasar a B3*)
 5 Educación media completa (*pasar a B3*)
 6 Educación superior universitaria incompleta
 7 Educación superior universitaria completa
 8 Educación superior no universitaria incompleta
 9 Educación superior no universitaria completa

B2. Indique las carreras que ha estudiado a lo largo de su vida, independiente si las ha terminado o no, y señale si ha obtenido el título en ellas

Carrera 1 _____

Obtención de título 1 Sí 2 No

Carrera 2 _____

Obtención de título 1 Sí 2 No

Carrera 3 _____

Obtención de título 1 Sí 2 No

B3. ¿Qué instrumentos musicales considera usted que domina? Señale el que mejor domina en primer lugar, el siguiente en el segundo, etc.

Instrumento 1 _____

Instrumento 2 _____

Instrumento 3 _____

B4. ¿Con cuál de las siguientes formas de aprendizaje usted llegó a tener el actual dominio de su instrumento principal? ¿Y en segundo lugar? ¿Y en tercero?

Mostrar tarjeta 1 y marcar con una x según corresponda.

	1°	2°	3°
1 Aprendizaje autodidacta (<i>explicar</i>)			
2 Transmisión familiar o de cercanos			
3 Con un maestro			
4 En talleres o cursos			
5 Estudios superiores en Chile			
6 Estudios en el extranjero			

B5. A lo largo de su vida, ¿usted ha viajado al extranjero por alguno de los siguientes motivos?

	Sí	No
1 Para estudiar o perfeccionarse en la música		
2 Para realizar giras musicales		
3 Para grabar discos		
4 Para realizar charlas en torno a la música		
5 Para dictar clases musicales		

C. ANTECEDENTES FAMILIARES

Ahora hablaremos respecto a su familia...

C1. ¿Cuál es el nivel educacional del jefe de hogar donde vivió usted la mayor parte de su vida hasta los 18 años?

No leer categorías. Clasificar de acuerdo a lo que señale el informante.

- 1 Nunca estudió
 2 Educación básica incompleta
 3 Educación básica completa
 4 Educación media incompleta
 5 Educación media completa
 6 Educación superior universitaria incompleta
 7 Educación superior universitaria completa
 8 Educación superior no universitaria incompleta
 9 Educación superior no universitaria completa

C2. ¿Cuál era el nombre del oficio o trabajo predominante de la persona que aportó el principal ingreso del hogar en el que usted se crió?

Anote con el mayor detalle posible

C3. ¿En relación a las siguientes personas que componen o componían su familia de origen, alguien practicó o ha practicado de manera continua alguna actividad artística?

En caso afirmativo, el informante debe señalar la que considere como más importante.

a. Padre

- 1 Sí *Especificar* _____
 2 No

b. Madre

- 1 Sí *Especificar* _____
 2 No

c. Hermanos

- 1 Sí *Especificar* _____
 2 No

d. Tíos

- 1 Sí *Especificar* _____
 2 No

e. Abuelos

- 1 Sí *Especificar* _____
 2 No

D. ACTIVIDADES REMUNERADAS RELACIONADAS CON LA MÚSICA

Las siguientes preguntas se refieren a su trabajo artístico...

D1. ¿Ha recibido los últimos tres meses algún tipo de retribución económica por sus actividades musicales?

- 1 Sí, cada vez que las he realizado (*pasar a D3*)
 2 Sí, pero sólo a veces (*pasar a D3*)
 3 No

D2. ¿Cuál es la principal razón por la cual no recibió ingresos por dichas actividades?

Marcar sólo una.

- 1 Lo considera un hobby o pasatiempo
 2 Lo considera un trabajo voluntario (gratuito)
 3 No lo necesita
 4 Otras motivaciones personales (*detallar*)

⇒ Todos pasan a Sección E

D3. Durante los últimos tres meses, sus actividades vinculadas a la música, en relación a sus fuentes de ingresos, han sido:

- 1 La única fuente de ingresos
 2 La principal fuente, pero tiene otros trabajos
 3 Una fuente secundaria, pues tiene otros trabajos

D4. Pensando en los últimos tres meses, ¿cuál de los siguientes trabajos o actividades remuneradas, vinculadas a su actividad musical, ha realizado?

Marcar todas las alternativas que señale el informante

	Sí	No
a Clases universitarias		
b Clases particulares		
c Tocatas o conciertos auto gestionados		
d Tocatas o conciertos para un empleador o contratante		
e Grabación y promoción de discos		
F Otras ¿Cuál?		

D5. ¿De las actividades que señaló, cuál es la que usted considera como la más importante?

- 1 Clases universitarias
 2 Clases particulares

- 3 Tocatas o conciertos auto gestionados
 4 Tocatas o conciertos para un empleador o contratante
 5 Grabación y promoción de discos
 6 Otra ¿Cuál? _____

D6. ¿Por qué razón considera dicha actividad como la más importante?

- 1 Porque es su principal fuente de ingresos
 2 Porque es a la cual dedica una mayor cantidad de tiempo
 3 Porque es en la que se siente más realizado como artista

D7. ¿Cuál era su situación predominante en relación a aquella actividad remunerada?

- 1 Empleador o patrón (*pasar a D9*)
 2 Trabajador por cuenta propia
 3 Asalariado sector público
 4 Asalariado sector privado

D8. ¿Qué tipo de vínculo predominaba en su relación con sus empleadores?

- 1 Contrato indefinido
 2 Contrato a plazo fijo
 3 Contrato por obra o faena
 4 Le entregaba boletas de honorarios
 5 Era un acuerdo de palabra

D9. Aproximadamente, ¿cuál fue el ingreso promedio mensual que recibió por la totalidad de las actividades realizadas vinculadas a su labor musical durante los últimos doce meses?

- 1 Menos de \$100.000 mensuales
 2 Entre \$100.000 y \$200.000
 3 Entre \$201.000 y \$300.000
 4 Entre \$301.000 y \$400.000
 5 Entre \$401.000 y \$500.000
 6 Entre \$501.000 y \$700.000
 7 Más de \$700.000.

D10. Durante los últimos tres meses, ¿cuánto tiempo promedio ha dedicado semanalmente a esas actividades remuneradas vinculadas a su labor musical?

_____ horas

D11. Estas actividades o trabajos vinculados a su labor musical, ¿han requerido que trabaje con frecuencia los días sábados, domingo y festivos?

- 1 Sí
 2 No

D12. ¿Han requerido que trabaje durante la noche? (después de las 8.00 p.m.)

- 1 Sí
 2 No

E. OTROS EMPLEOS

A continuación le haré preguntas sobre otros empleos...

E1. Sin considerar sus actividades musicales, ¿ha tenido durante los últimos tres meses alguna actividad por la cual haya recibido un ingreso?

- 1 Sí
 2 No (*pasar a sección F*)

E2. ¿Cuál es el nombre del oficio o trabajo principal que realizó durante los últimos tres meses?

Anote con el mayor detalle posible

E3. ¿A qué se dedicaba la empresa en la que trabajaba o la actividad por cuenta propia que realizaba?

Anote con el mayor detalle posible

E4. ¿En cuál de las siguientes situaciones se encontraba en dicha actividad?

- 1 Patrón o empleador (*pasar a E6*)
 2 Trabajador por cuenta propia
 3 Asalariado sector público
 4 Asalariado sector privado
 5 Personal de servicio doméstico puertas adentro
 6 Personal de servicio doméstico puertas afuera
 7 Familiar o personal no remunerado (*pasar a E6*)

E5. ¿Qué tipo de vínculo predominaba en su relación con sus empleadores?

- 1 Contrato indefinido
 2 Contrato a plazo fijo
 3 Contrato por obra o faena
 4 Le entregaba boletas de honorarios
 5 Era un acuerdo de palabra

E6. Durante los últimos tres meses, ¿cuánto tiempo promedio ha dedicado semanalmente a esas actividades remuneradas

_____ horas

E7. Considera que dicha actividad fue:

- 1 Permanente
 2 Por la temporada
 3 Ocasional

E8. Aproximadamente, ¿cuál fue el ingreso promedio mensual que recibió por la totalidad de las actividades realizadas?

- 1 Menos de \$100.000 mensuales

- 2 Entre \$100.000 y \$200.000
- 3 Entre \$201.000 y \$300.000
- 4 Entre \$301.000 y \$400.000
- 5 Entre \$401.000 y \$500.000
- 6 Entre \$501.000 y \$700.000
- 7 Más de \$700.000.

F. INSTITUCIONALIDAD CULTURAL

F1. En una escala del 1 al 5, donde 1 implica muy en desacuerdo y 5 muy de acuerdo. Indique su grado de acuerdo con las siguientes afirmaciones:

Colocar puntaje para cada categoría

	puntaje
a. El Estado debe ser el principal difusor de la cultura	
b. Las legislación chilena sobre arte y cultura es confusa	
c. Los FONDART y otros fondos concursables son útiles para la asignación de recursos económicos entre los artistas	
d. Los criterios de asignación de los fondos concursables son injustos	
e. Es bueno que las empresas que financien proyectos artísticos y culturales paguen menos impuestos	
f. Los recursos públicos y los apoyos privados de empresas para el financiamiento de las artes y la cultura son complementarios	
g. La participación en sindicatos u otras formas de organización son importantes para asegurar la estabilidad laboral de los artistas asociados	

F2. En una escala del 1 al 5, donde 1 implica muy desinformado y 5 muy informado; ¿Cuál es su grado de información sobre las siguientes leyes?

	Puntaje
a. Ley de la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.	
b. Ley de la regulación de contrato a trabajadores artísticos	
c. Ley de donaciones con fines culturales, del artículo 8 de la ley 19.985. Que fomenta la inversión privada en actividades artístico culturales a través de exenciones tributarias	

F3. Si hubiese que calificar dichas leyes, y en una escala del 1 al 7, donde 1 es 'Muy mala' y 7 'Muy buena', ¿Qué puntaje le otorgaría a cada una de ellas?

En caso de declararse 'Desinformado' o 'Muy desinformado', anotar 99 ('No aplica')

	Puntaje

a. Ley de la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes	
b. Ley de la regulación de contrato a trabajadores artísticos	
c. Ley de donaciones con fines culturales, del artículo 8 de la ley 19.985. Que fomenta la inversión privada en actividades artístico culturales a través de exenciones tributarias	

F4. Dentro del ámbito artístico-musical, participa usted, de manera estable en:

	Sí	No
a. Un sindicato o gremio de artistas		
b. Un sindicato de una empresa cultural		
c. Una agrupación o colectivo artístico o cultural relacionado con el jazz (no incluir compañías de teatro, compañía de danza, grupo de música, talleres artísticos, etc.)		

G. IDENTIDAD ARTÍSTICA

G1. Frente a las condiciones laborales particulares a las que se enfrentan los trabajadores del sector cultural, y en una escala del 1 al 5 donde 1 implica 'muy desprotegido' y 5 'muy protegido. 'Ud. se siente:

_____ puntaje

G2. En el mundo del jazz, ¿Ud. cree que el reconocimiento social se gana principalmente por?

Indicar la más importante.

- 1 Talento
- 2 Esfuerzo
- 3 Tener una buena educación
- 4 Proceder de una familia artística musical
- 5 Dinero
- 6 Por tener buenas redes sociales o pitutos

G3. En una escala de 1 a 5, donde 1 es 'Muy poco valorado' y 5 'Muy valorado', señale cuán valorado se siente usted, como músico de jazz por:

	Puntaje
a. Sus pares	
b. El público	
c. Los medios de comunicación	
d. Los críticos de jazz	
e. Su familia	

G4. Con respecto a la existencia de un jazz propiamente chileno, usted cree que:

Elija sólo una alternativa

- 1 No existe cosa tal como un jazz chileno. Acá las prácticas son más imitativas que de composición
- 2 No existe cosa tal como un jazz chileno. Si bien existen componentes mestizos, se da en todas partes.

- 3 Sí existe un jazz propiamente chileno. Quienes lo practican integran códigos de la música nacional
- 4 Sí existe un jazz propiamente chileno. Hay un trabajo continuo y estable de composición

G5. A continuación leeremos pares de adjetivos sobre distintas instituciones, para que indique cuán cercano/a se siente a cada uno de ellos en una escala del 1 al 7, donde 1 quiere decir más cerca del primer adjetivo y 7 más cerca del segundo

a. La SCD

Justa	1	2	3	4	5	6	7	Injusta
Democrática	1	2	3	4	5	6	7	Monopólica
Conservadora	1	2	3	4	5	6	7	Innovadora
Eficiente	1	2	3	4	5	6	7	Ineficiente
Confusa	1	2	3	4	5	6	7	Transparente

b. Rol del Estado

Suficiente	1	2	3	4	5	6	7	Insuficiente
Confuso	1	2	3	4	5	6	7	Claro
Justo	1	2	3	4	5	6	7	Injusto
Inclusivo	1	2	3	4	5	6	7	Restringido
Trasparente	1	2	3	4	5	6	7	Oscuro

c. Rol de las empresas

Interesado	1	2	3	4	5	6	7	Desinteresado
Útil	1	2	3	4	5	6	7	Inútil
Beneficioso	1	2	3	4	5	6	7	Perjudicial
Suficiente	1	2	3	4	5	6	7	Insuficiente
Restringido	1	2	3	4	5	6	7	Inclusivo

d. La relación entre los propios músicos

Democrática	1	2	3	4	5	6	7	Poco democrática
Participativo	1	2	3	4	5	6	7	Poco participativo
Compañeros de trabajo	1	2	3	4	5	6	7	Amigos
Círculo cerrado	1	2	3	4	5	6	7	Círculo inclusivo
Competitivo	1	2	3	4	5	6	7	De apoyo mutuo

G6. ¿Por quienes cree que está compuesto su público mayoritariamente?

- 1 Familia
- 2 Amigos
- 3 Conocidos
- 4 Aficionados al jazz

- 5 Otros músicos
- 6 Público erudito
- 7 Otros _____

G7. ¿Con qué afirmación respecto al jazz como trabajo se siente usted más identificado?

- 1 El jazz como cualquier otro trabajo exige esfuerzo, disciplina y especialización.
- 2 El jazz es distinto a otros trabajos. El sometimiento a jornadas laborales flexibles y las características que este adquiere lo hace un trabajo bastante particular.
- 3 El jazz es un trabajo distinto a otros, ya que requiere de mucha creatividad; es un modo de hacer y practicar arte constantemente.

G8. Además del jazz, ¿tiene algún otro grupo o proyecto musical de otro estilo?

- 1 Sí
- 2 No (Pasar a G10)

G9. ¿Qué estilo practica predominantemente su otro grupo?

G10. ¿Qué tipo de música le gusta escuchar?

Señalar un máximo de 3 estilos, ordenados por orden de preferencia

Preferencia 1 _____

Preferencia 2 _____

Preferencia 3 _____

G11. En una escala del 1 al 7 ¿Cuán profesional se siente Ud. Como músico de jazz?

_____puntaje

G12. ¿En cuál de los siguientes bares/clubes solía, -previo al terremoto del 27 de Febrero que inhabilita el club de jazz de santiago- tocar usted con mayor frecuencia?

Señale las tres más importantes, en orden de prioridad

	1°	2°	3°
1 Thelonious, lugar de jazz			
2 Bellavista jazz club			
3 El Perseguidor			
4 Club de Jazz de Santiago			
9 No aplica			

G13. A la hora de participar en un proyecto o grupo musical de jazz, ¿qué alternativa es la que usted más ha adoptado al elegir sus compañeros de trabajo?

Señale las tres más importantes, en orden de prioridad

	1°	2°	3°
1 Que sean buenos amigos			
2 Que sean músicos talentosos			
3 Que sean músicos responsables			

4 Que existan afinidades musicales			
5 Que existan intereses en cuanto a los objetivos del grupo			

G14. De los músicos de jazz vivos y pertenecientes al circuito Santiaguino (es decir, aquellos que tocan con cierta regularidad en los clubes o bares existentes de la capital), ¿por cuáles siente usted mayor admiración en orden de preferencia?

- Músico 1 _____
- Músico 2 _____
- Músico 3 _____
- Músico 4 _____
- Músico 5 _____

G15. De los músicos de jazz vivos y pertenecientes al circuito santiaguino, ¿con qué músicos trabaja con mayor frecuencia?

- Músico 1 _____
- Músico 2 _____
- Músico 3 _____
- Músico 4 _____
- Músico 5 _____

G16. De los músicos de jazz vivos y pertenecientes al circuito Santiaguino, ¿con quienes se siente más cercano?

- Músico 1 _____
- Músico 2 _____
- Músico 3 _____
- Músico 4 _____
- Músico 5 _____

G17. De los músicos de jazz vivos y pertenecientes al circuito santiaguino, ¿qué músico es, según Ud., el más reconocido en el medio social?

G18. ¿Considera usted que tiene un músico como maestro o tutor (sea vivo o muerto)?

- 1 Sí
- 2 No (Pasar a G20)

G19. ¿Quién es (o fue) su maestro a tutor?

G20. De una escala del 1 al 7, donde 1 es 'no la condiciona nada' y 7 'condiciona totalmente la vida' ¿Cree que el jazz condiciona una forma particular de ver la vida?

_____ puntaje

G21. De una escala del 1 al 5, donde 1 es muy inestable y 5 muy estable. ¿Qué tan estable considera sus ingresos?

Muy inestable	1	2	3	4	5	Muy estable
---------------	---	---	---	---	---	-------------

G22. En una escala del 1 al 5, donde 1 implica 'No se puede vivir de la música' y 5 'Se puede vivir sin problemas de la música', ¿Cuál es su perspectiva respecto a la música como única fuente de ingresos?

No se puede vivir de la música	1	2	3	4	5	Se puede vivir sin problemas de la música
--------------------------------	---	---	---	---	---	---

G23. ¿Y respecto al jazz?

No se puede vivir del jazz	1	2	3	4	5	Se puede vivir sin problemas del jazz
----------------------------	---	---	---	---	---	---------------------------------------

G24. Acerca de su situación previsional

- 1 Está afiliado y cotiza
- 2 Está afiliado, pero actualmente no cotiza
- 3 No tiene previsión

G25. Acerca de su sistema de salud

- 1 Está afiliado y cotiza
- 2 Está afiliado, pero actualmente no cotiza
- 3 No tiene previsión

Muchas gracias por haber contestado la encuesta